

المحتويات

دراسات في الآداب

صفحة

- ٧ حضور الأندلس في الآداب الفلسطينية الحديث د. محمد بدالله الجعدي
- ٤٣ الرواية المغربية ورواياتها د. محمد العالي بوطييب
- ٧٤ إشكالية العلاقة بين الدين والعلم عند طه حسين د. المصطفى العطار
- ١١٣ مستقبل النقد: رؤية السياق من إشكاليات المناقشة
في النقد الأدبي العربي الحديث د. محمد البزاهي
- ١٤٤ قراءة سوسولوجية للفيلم وجيل السادية التجريب
- ١٤٩ في البلية الدرامية بين الشخصية القصيرة والفيلم السينمائي د. حسين مصطفى
- ١٨٩ الرواية والتاريخ: مسيرة رواية النهضة والمنقوشة أ. ليليان بن سليمان
- الرواية السياسية والتشكيل الفني في أدب رشاد أبو شاور.
- ٢٠٩ التخصص والروائي (١٩٧٠ - ١٩٩١) د. إبراهيم خليل
- ٢١٧ التجربة الروائية في أدب عبد السلام العجيلي د. فاضل الصالح
- ٢٢٨ الهرز في أدب نيقولا فيليب بيتش غوشول د. محمد مرشدة
- ٢٣٧ الفاعلة الشخصية والأبداع (في أعمال ثلاثة كتاب من العالم) أ. حسين السيد

تقديم

إن التنوع المعرفي والثقافي إثراء للفكر الحرص عليه مجلة «عالم الفكر» في المحاور التي تختارها وتركز عليها. وفي هذا العدد «دراسات في الآداب» يتضح ذلك المنهج، حيث تختار المجلة موضوعاً لكل عدد كمحور أساسي. بيد أن ذلك لا يمنع التنوع في إطار المحور أو في بعض أعداد المجلة كالأعداد التي بين أيدينا.

يشتمل هذا العدد على دراسات في مجالات عدة، في الرواية والقصة والقصيدة الأدبي والشعر، وتجمع ما بين الأكاديمية والنقطة العامة والفكر، كما شملت الدراسات ساحات عربية في لغاتها وأشكالها إلى جانب نماذج من الآداب العالمية.

<http://ArchiveBeta.Sakhr8.com>

فالدراسة الأولى تركز على منهج نقدي وأهمي لتجربة القصة القصيرة والفيلم السينمائي من الواقع والملايسات، ثم تتحول لعرض المفاهيم المتعلقة بالنظرة التاريخية في الدراسة، وبعد ذلك قراءة فاحصة لنماذج من القصة والفيلم ليصل الباحث إلى نتيجة تؤكد الجدال المستمر مع الواقع والتجريب الذي لا ينفصل عنه.

وتأتي الدراسة الثانية لتبحث في الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، فمنذ جمهورية أفلامون تسليت رحلة المدن الفاضلة عبر التاريخ لتعكس كل منها بيئة عصرها، وتناولت مفاهيم وأفكاراً تتعلق بالحرية وتفضيها وغيرها من المفاهيم، وقد استفاد التقدم البشري من ذلك الخيال العلمي كثيراً. أما بحث «حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني» فيلقي الضوء على التواصل الحضاري العربي من جهة، وأهمية الأندلس في التراث العربي

الإسلامي من جهة أخرى، وثاني دراسة «الفاجعة الشخصية والإبداع» لتظهر لنا التواصل الحضاري الإنساني، وهي تعالج ثلاثة نماذج من كتابات عالمية. هي باختصار نماذج عالمية للكتاب وقعت لهم فواجع شخصية نتجت عنها أعمال إبداعية لها انعكاساتها على المجتمع كما كان لها نطج فهي حتى لو كانت فاجعة شخصية. أما دراسة «الرواية والتاريخ» مسيرة النهضة والسقوط، فهي معالجة روائية لأوضاع العرب السياسية في القرن العشرين، والهم الأساسي في هذه المعالجة يتركز على مسألة مهمة في هذه الحقبة التاريخية هي معرفة أسباب النهضة والسقوط في حياة العرب.

وتتناول دراسة «إشكالية العلاقة بين الدين والعلم» حيناً من هذا العدد لأهميتها في الفكر الفلسفي، وهي إشكالية عالمية لا تختص بدين معين دون غيره، والباحث هنا يناقش هذه الإشكالية في كتابات أديب عربي بارز هو طه حسين.

وللشعر نصيب في هذا العدد يتجسّد حول نظرية الحب، وأثرها في شعر الغزل الأموي.

واستحوذ النقد على جزء لا بأس به في عددنا بدراسة لتتناول مستقبل النقد حيث إن المحتوى يركز على مقارنة لأعمال فلاسفة وأدباء من التأريخ العربي والعالم.

والأهمية الرواية المغربية تأتي دراستها في أحد أبحاث هذا العدد كونها هيمنت على المشهد الثقافي المغربي من خلال التركيز على رواية معينة تجسّد ذلك المعنى.

إنه عدد يتميز بالتنوع والثراء المعرفي والفكري في فصل الربيع الجميل.

رئيس التحرير

www.alukah.net

حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث

د. محمد عبدالله الجعدي^١

من مظاهر التواصل الحضاري العربية فلسطين تمسك أدياء هذا البلد - مسلمين ومسيحيين - بتراثهم العربي والإسلامي^(١)، حيث تشكل الأندلس واحدة من الحلقات المهمة في هذا التراث، بما قدمتته للحضارة الإنسانية من معارف وتجارب إنسانية طيبة للتعايش العرقي والتسامح المنهجي في ظل السيادة العربية الإسلامية، إلى أن جنت عليها أيد إسباني نصاري ملتحقين في غفلة من حكم تنازعوا ههنا ربحهم وأل ذلك الصرح الحضاري العظيم إلى مخيرة المحتوم.

وقد فراوج حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني بين صورة الأندلس القاتح المتفتح، مدعاة الفخر، متمثلة في عملية التفتح ذاتها (٩٢ هـ - ١١١١م)، وفي بناء صرح الحضارة في قرطبة وإشبيلية وفرناطة... وما قدمتته هذه البلاد في ظل السيادة العربية الإسلامية من علماء وفكرين وأدياء ومباني وقواد، وبين صورة الأندلس المفلتكة المغلوب على أمره إلى أن تمكنت الممالك الإسبانية النصرانية ومن وراءها أوروبا، من الاستيلاء على آخر معقل للعرب المسلمين يشبه الجزيرة الإيبيرية سنة ٨٩٧ هـ/١٤٩٦م، وثمة صورة ثالثة لهذا الحضور تمثلت في طبيعة الأندلس الجميلة: «جنة الله على الأرض»، في ظل العرب المسلمين، والفرندوس المحفوق، بعد غروب شمس الإسلام والعروبة عنه.

وقد تمكنت صورة الأندلس من نفوس الأدياء الفلسطينيين حتى أصبحت مصدر إلهام لهم، منه يستمدون التصارات طارق بن زياد أحد أشهر القادة العسكريين في عصره^(٢)، وقوة هزيمة عبدالرحمن الداخل وعين ابن حمدوس الصقلي إلى وطنه، وشموخ الحضارة الأندلسية وعصيرها المأساوي عبر جسر (زمالكاني) يربطهم بواقعهم

١ أستاذ الدراسات العربية بجامعة مدريد الأوتية.

الفلسطيني المولم في ظل واقع عربي لا يقل مأساوية - إن لم يزد - في ظروفه عن تلك الظروف التي أدت إلى «غروب شمس العرب عن الأفلاك».

وقد استدعى الأدب الفلسطيني الأندلس إلى واقعه عبر مسافة زمنية اتسعت لتشمل التاريخ العربي الإسلامي بأكمله، ومسافة أخرى مكانية امتدت لتشتمل ضفتي البحر الأبيض المتوسط. وقد يكون محمود صبح قد شعر بهذا الامتداد عندما حصر إهداء ديوانه بكتاب لقيثاوتين، في عبارة: «إلى ضفتي بحري».

وسوف نتابع هذا الحضور - بعد التعرّي بمصادره وتعدد إطاره - عبر عناصره التي استدعاها الأدباء الفلسطينيون في إطار مكونات عملهم الأدبي.

ومصادر البحث هي مصادر الأدب الفلسطيني منذ أواخر العقد الأول من هذا القرن حتى اليوم. «وعند الحديث عن الأدب الفلسطيني يتوجب التمييز بينه وبين الموضوع الفلسطيني في الأدب... فالأدب الفلسطيني هو الأدب الذي كتبه فلسطينيون أينما وجدوا، ومهما اختلفت جنسيات جوارث السفر التي يحملونها لأجل الوصول إلى لقمة العيش، وكرواقد للأدب الفلسطيني تعتبر تلك الدراسات التي دارت حول هذا الأدب مهما اختلفت جنسية مؤلفيها».

ونحن إذ نسير هنا على طرق ما هو فلسطيني عما هو عربي نغير فلسطيني فإننا لا نجد أي مبرر لانتهاج النهج نفسه فيما يخص أقطاراً عربية أخرى غير فلسطين، حتى ولو كان ذلك بحسن نية، وذلك لأن الوطن العربي اليوم، أرضاً وشعباً وثقافة وفكراً أخرج من أي وقت مضى لاختفاء هذه النعرات القبلية، إلا فيما يتعلق بفلسطين، فإنه يتوجب التأكيد على صفتها الذاتية المحلية، لأن هذه الصلة الذاتية المحلية هي المستهدفة اليوم، وأسماها هو المطلوب هنا أو ميتا لدى الاستعمار والصهيونية وبعض الأنظمة المحلية الدائرة في فلكهما - فلسطين اليوم هي أشبه ما تكون بعضو الجسم الذي يلدغه ثعبان مفرغاً فيه كل سمومه فيأتي الطبيب ليشد الضمادة عليه مانعاً من أن يتسرب منه وإليه حتى لا ينتقل السم إلى سائر الجسم. وعندما يتم التطهير وينظف العضو من السموم الغريبة، فلا بأس من أن تلك الضمادة كي يعود العضو إلى الجسم دون أن يشعر به... هكذا يتوجب علينا أن نضمد الجرح، ونشد ضماد التحرير حول فلسطين بعددوها الإقليمية من النهر إلى البحر، ومن الرأس إلى الخليج حتى التطهير من سموم الاحتلال، وعندها نعود إلى الوطن الأم، ونسقط كل مبرر لوجود هذه الصلة الإقليمية⁽¹⁾.

ويشمل الإطار الزمني للبحث القرون الثمانية لتاريخ الأندلس والقرون العشرين من تاريخنا الحديث. أما الإطار المكاني فيشمل المساحة الجغرافية للأندلس (الغربية المسملة) والوطن العربي، ومن هنا تخرج من هذا البحث الإشارات كلها التي تشير إلى المدن الأندلسية أو إلى الأندلس (كإقليم هي إسبانيا المسيحية) في فترات تخرج عن إطار القرون الثمانية.

وقد طرحنا من قراءتنا ما توفر لدينا من مصادر الأدب الفلسطيني بنسبة التمثال في فترة استدعاء كتاب التثر الفلسطيني للأندلس حيث تكاد تنحصر محاولاتهم فيما قام به خليل يونس⁽¹⁾ ومحمد نقاش وخضر زهران ونجاة صديقي وإبراهيم الشنطي وهي على أي حال إشارات ليس بإمكانها منافسة مثيلاتها عند الشعراء الفلسطينيين، في الكم أو في الكيف⁽²⁾.

ويمكننا تصنيف عناصر حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني في حضور الأمكنة وفي استدعاء الشخصيات التاريخية والأدبية.

أما الشخصيات التاريخية فقد استلهم الأديب الفلسطيني منها تلك التي قامت - إيجابيا أو سلبا - بدور مهم في تاريخ الأندلس وتكون محجوزة، ومنها شخصية طارق بن زياد فاتح الأندلس وساحب الخطبة المشهورة في القدس على الأديب الفلسطيني هذه الشخصية وشكلها وظل حاجته الإبداعية، وخدمة لشكرة التي يود توصيلها محلوها خلق نوع من التوازن بين الإبداع والالتزام، من هنا جاءت شخصية طارق بن زياد وانتصارها البارز رغم ضعف العدد والعتد محفزا للخروج من الواقع المتردي وتجاوز الهزيمة⁽³⁾.

في قصيدة «لا مفر» من ديوان «سفينة الغضب» يعاظم هارون هاشم رشيد أبناء شعبه المشردين، منقسمين شخصية طارق بن زياد، مستغذا من عبارات خطبته المشهورة محورا لتعبئته مع شيء من التحوير في عبارات الخطبة، وتلك ضرورة يسعى إليها الشاعر للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الصديق في نقل واقع المأساة التي يعيشها شعبه،

أحييتي...

هالووم... يومكم

هالبحر من يرائكم

والغصم من أمامكم

فما لكم....

والله حتى الصير

ولا لكم...

والله حتى القبر^(٢١)

شخصية طارق التي نغمسها الشاعر تحصر معاني خطبتها في الواقع الفلسطيني، حيث تمثلت الضائق بالجلث قبل القتال، وهذه إشارة إلى الحروب الشككية ذات النتائج المدمرة التي خاضتها الأنظمة زورا باسم فلسطين. كما يتوقف الشاعر في منتصف القصيدة ليعيدنا إلى خلاصة الرسالة التي يحملها وهي التعريف بالواقع الفلسطيني وذلك بإعادة الحوار إلى الشخصية المستهدفة والنقل عنها

تاريخكم...

ومجدكم...

مقارب مشارق

يهدر في أناتكم

كالرعد كالصواعق

يمثل ما قد قالها

المفاتيح مشارق



... ..

ولتهدر الجبال

في القدس...

في نابلس...

في جنزليم...

في عريال...

الثورة...

... ..

يا رجال...^(٢٢)

وهي إطار الواقع المعاش تتخذ صورة طارق عند محمد عز الدين المفاصرة طابع التطلع من المسؤولية، والهروب من الواقع ومن المواجهة، حيث نجد طارق من زيار في القيمة ساحلية، يتسكع في المقاهي تشاركه المفلوجين على أسرهم رحلة الهروب من المواجهة. وهذا تدرج الشخصية المستهدفة بسلبية في إطار السلبية العامة التي

ويحشها الواقع العربي المعاصر.

سأذهب إلى مفهين الأندلس

وأبق كاسي بكاس طارق بن زياد

وأقول اتبعني أينما المدينة^(١٢)

لكن صاحب «الكتمانيات» - وهو واحد من أكثر شعرائنا الفلسطينيين استخدما للمادة التراثية - يدرك أن الهروب من المواجهة هو ضرب من العبث فيضج له حدا ويغوص - من جديد - في التاريخ العربي ليستدعي شخصيات منها: «ابن زريق الشامي» و«عيسى الجهم الدامي» و«دليلة الغزاوية» وكلها أسماء تعبر عن انحصار الإرادة ومنها يستمد العناصر العزم على التمسك بأصوله الكتمانية حتى إنه «يمط» هذه الكلمة لتؤكد على هذه الهوية الوطنية التي فيها غلامه:

وأقول هذه حيفا

أو أهل كما هل أبو معين الثقفي^(١٣)

فالشاعر يريد وضع حد لواقع الترويع والهروب من المواجهة تماما كما وضع أبو معين الثقفي حدا لتهديم وشرارة في معركة القنيطرة ضد الفرس - إلى أن انتصر القاتلون المسلمون.

ويعود المناصرة في نيا الطنطرة من ديوان «ابن زريق» إلى «يحيى بن أحمد» غير الزيتوني ليخلص شخصية طارق بعد استدعائها هي جدلية الواقع المعاش - والتيقضيها وينطق باسمها أو يتخطها باسمه:

بيت قرب القنيطرة يطل على البحر، يعانق أشجار الأرز

ويحشني من زخات المطر ومن دقات الشرطة فوق الأبواب البيضاء

الجبل ألمي والبحر ورائي، والفرس الغضرا بين الأعراس الزرقاء

هل أكتب أن المنطقة العليا تعني المنطقة السفلى، هل أكتب

أن القمع وعاد، أن الماء دم وأن الضلع بكاء؟^(١٤)

والتي إظهار هذه الجدلية يستدعي معين بميسمو في «قصيدة من فصل واحد» شخصية طارق في صورة سجين صمرتنا حيث يصلي الجواسيس خلف علي، ويسألون الطعام من يد مفاوية حتى يتدحرج رأس الشاعر الجاسوس على ربابته بعد أن يسعى لدى الخليفة لليل من الشعراء الشرفاء:

وطارق في الزنزانة

طابق فتح الأندلس

وفتح خليفته الزناتة^(١٢)

ويشترن اسم طارق هذه المرة أيضا بأسماء أخرى من التراث العربي العكس عليها الواقع المعاصر فاختلقت دلالتها باختلاف واقعا اليوم عن واقعها بالأمس، فجات موازية لدلالة طارق، قائد الأمس، سجين اليوم، حتى يصبح «سيف الدولة» عنها للروم، ويغني «عشرك» انتهاك «أبو شروان» لعرش «عيلة»...

وتحدث المغاربة بين التاريخ والجغرافيا عندما يجمع ناهض منير التريش بين شخصية طارق رمز الكرامة والنصر، وبين صورة حكامنا اليوم كرمز تقيض، حيث منحني جبل طارق ومضائق نهران قطبان لجدلية مأساوية تبدأ بالفتح في الأندلس المسلمة، وتقف عند الاحتلال الأجنبي لأراضي العربية اليوم:

إني أعود من جرائد المساء خالي الوفاض

أدخل قمراتي

وأفرد الحرائط التي وجعتها

في غرفة الزينة وأبدأ المصير

هذا المضيق مأساة

وطارق...

هل زار شرم الشيخ أو نهران؟

لكن بحر الصين في مكانه يبدأ من إبلانة^(١٣)

ولتثقل شخصية طارق من زياد في «مسرحية الزنج» من موقع الأنا إلى موقع الأنت، وهي نقلة نوعية تتعشى مع محاولة الشاعر الانتقال إلى مواقع أكثر تقدما في معركة الخلاص الفلسطيني، حيث وثقل معين بسيمو عملية تقدم الشخصيات من الأنا إلى الأنت فيصبح طارق مدعوا الجهاد والخلاص لا داعيا لهما، ويتم هذا الاستدعاء - كما في مناسبات أخرى - في إطار شخصيات تراثية أخرى حققت أيضا الانتصارات:

مكبر الصوت زلم^(١٤):

نحن العرب...

لهب... لهب... لهب...

قطيب... قطيب... قطيب...

نحن العرب...

مكبر الصوت رقم^(١١)

الهنس يا عنبرة العنبي...

وأصهل في نافذة القدس...

الشمل يا طارق...

سفلك بركان حرائق...

مكبر الصوت رقم^(١٢)

(ينطلق صوت محمد عبدالوهاب في المقطع الأول من نشيد)

أخي جاوز الظالمون المدى... فعل الجهاد وحق القدي...

(مكبرات الصوت كلها تنطلق مرة واحدة وترد)

لهب... لهب... لهب...

فضب... فضب... فضب...

نحن العربي...^(١٣)

ولمستند الرقبة في الخلاص عنقوا لها من المازق الرامن، من تصيد الماضي الزاهر
العرب ثقافة وجهاد، فيصبح جمل طارق ملجأ من الواقع المردي، به يحتمي الشاعر،
وعلى نجوة منه ينتقل طارق اليوم ليحرق واقع النك والهمان الذي تتخبط فيه أمته،
وربما كانت هذه أوضح إشارة في الندائيات طارق مؤلفي، تربط واقعنا اليوم بمأساة
الأندلس.

أود أن أصعد الجبل

لأرقى قلعة «طارق»

فهي من مظل بيث العلف

بهجته متوثية

أود أن أخطو في ظل «طارق»

بصعية أمواج من الآيات

البحر من ورائه

و«طارق» يحرق السفن

حتما هنا، ربما هناك^(١٤)

لكن هذا الحلم في الخلاص سيظل غير قابل للتحقيق ما دمنا لا نتعلم دروس التاريخ
من مأساة الأندلس، ولهذا يعود الشاعر لوضع الإصبع على الجرح المفتوح.

أيها البطل الذي أنكره موسى بن نصير^(١٢٠)

فأنكر الخليفة موسى بن نصير^(١٢١)

وأنكر بعضنا بعضا

حتى صرنا

موتا مموتا

لهما مموتا

فأعادونا من نفس المضييق^(١٢٢).

فالأندلس وطارق بن زياد كلاهما ظاهرة تاريخية كالأحداث القديمة المعروفة الأخرى لا حقيقة لها في الواقع العربي، ولا قيمة لها تاريخيا إن لم نخرج إلى حيز التأثير في الواقع، فما لم تكن تجارب العرب المتقدمين مزايا للمعاصرين فهي عدم، لذلك يشك الشاعر العربي المعاصر في الماضي وهي أمجاد بناء على معطيات الواقع الراهن، فلا الجيش العربي اليوم جيش، ولا الحاكم العربي حاكم، ولا العدة العربية عدة. لذلك لا غرابة إن تنهار المدن العربية وإن تسقط الأندلس... كما سقطت (سابقا)^(١٢٣).

أما ثاني الشخصيات التاريخية التي استنداعها الأديب الفلسطيني فهي شخصية عبدالرحمن الداخل التي وجد فيها صورة لكفاحه وظروفه المحيطة به تشبهه بالظروف التي أحاطت بعبدالرحمن قبل قرون. ومن القواسم المشتركة التي دعت الأديب الفلسطيني لاستدعاء شخصية عبدالرحمن^(١٢٤).

- إن عبدالرحمن رزى في أهله وشرد من وطنه حاملا على عاتقه مهمة النجاة بالنفس أولا، ثم استرجاع مجد الأمويين ثانيا، حيث لاحقته خيل العباسيين في مخبئه على ضفاف القرطاج فاجتاز التهر والجند بقطعون رأس أخيه يحيى ذي الثلاثة عشر عاما، أمام نافذته.

- إن عبدالرحمن توجه إلى فلسطين واخلبها بها حتى أدركه فيها مولاة بدر وأبو الشجاع مولى أخته أم الإصبع، ومن فلسطين شرع عبدالرحمن - متطليا - في رحلة الخلاص إلى الأندلس عبر الساحل الإفريقي.

- إن عبدالرحمن قد لاقى في رحلة الخلاص ضروبا من العذاب والتفكيك، حيث نجى بأعجوبة من براثن عبدالرحمن بن حبيب القهري - والي إفريقية راح - كما يحدثنا ابن عذاري في بيانته المغرب - بقتل الواسلين إليه من الأمويين وجردهم من أموالهم خوفا

من خطرهم على طموحاته في الانفصال بولايته عن دار الخلافة.

- إن مخططاً لـعبد الرحمن قد انكشف بتحقيق الغاية، حيث اجتاز مضيق جبل طارق سنة ١٢٤٨ هـ/ ١٨٥٦ م، واستولى على قرطبة وبنى بشمالها الغربي قصراً أسماه الرضاة تيمناً بقصر جده هشام قرب دمشق، وجعله مقراً للإقامة كما طور قرطبة لتكون حاضرة الأمويين بعد سقوط دمشق، وبنى مسجد قرطبة الجامع على طراز الجامع الأموي بها.

- بعد تمكن عبدالرحمن من إقامة إمارة وراثية للأمويين بالأندلس اكتفى بقلب أمير تأدياً في حق الخلافة، ونسب الرد على تعريشات العباسيين حفاظاً على وحدة الأمة وسمعتها، ولم يكن ذلك من ضعف فيه إذ إنه لم يتردد في تظليل المنصور المرسي الذي يستحقه في حينه حتى جعله يحمي الله الذي جعل بينه وبين عبدالرحمن البحر مانعاً، وحارب نظام عبدالرحمن القبلية والعصبية، وفتح الطريق للأندلسية الحقة، وقد توفي عبدالرحمن بعد أن حقق أكثر مما يريد^(١٢).

- إن عبدالرحمن لم ينس وطنه وأهله، وطلق يري الأشياء في الأندلس من منظور شامي:

أبها الراكب المهم أرجي
إن جيمي كلما يملكه يرضي

وهوأي ومالكه بأرض archivebeta.Sakhrat.com

فتر البين بيتنا فافترقنا
فقد الفس الله بالفرق علينا
وطوى البين عن جنوني غمضي
ففسس باجتماعنا سوف يقتضي^(١٣)

وقد استدعى شخصية عبدالرحمن الداخل شعراء منهم: سميرح القاسم وهاروق مواسي وخالد أبو خالد وعلي الحميري استبداء تقصيصاً، بينما أضاف ناهض منير الريس معاني شخصية عبدالرحمن على شخصيات معاصرة، حيث استلهم لقب الداخل: «صقر قرش». ويؤن به قصيدة «صقر المثلث» في وثاء القدائي تشهيد عبدالرحيم الحاج محمد الذي قارع سلطات الاحتلال البريطاني في منطقة المثلث بشمال فلسطين، وهاروق ناهض في عنوان قصيدته لقب الداخل، وهو يدرك اختلاف مهمة الرجلين، وأسباب هذه المهمة ونائجها. فالقاسم المشترك بينهما هو إرادة القضاء التامحدود تعظماً لتحقيق الغايات، فقد ضحى صقر قرش في سبيل الوصول إلى الأندلس نجاة بالنفس من الموت المحقق، وطمعاً في إعادة بناء مجد الأمويين. أما عبدالرحيم الحاج محمد (صقر المثلث) فقد ضحى لإنقاذ وطنه فلسطين من أطماع

الغزو الصهيوني، وهيمنة الانتداب البريطاني؛

عبدالرحيم اجل وذلك اعلاها
لما ركبت المخاطر لم تسلم
هل كان بعد الانتداب ونعمه
صهيون في التاريخ مصاص الدماء

فاجعل له بالدار شر هظام^(٢٢)

هي قصيدة «قرطبة في هجرة صفيق فريش» يستحضر خالد أبوخالد - في إطار ديوانه «وشاعرا سلاسل ابي» - رحلة الفلسطينيين من المنفى عائدا إلى الوطن المحتل تجاه بالنفس من قدر من اللاحقونه. وهنا على وضوح الاختلاف بين الرحلتين يستحضر رحلة صفيق فريش إلى الأندلس خدمة لهدفه المنشود في ديوانه المذكور، حيث يتنمض شخصية عبدالرحمن ويتوجه إلى قرطبة (القدس):

مسكينة ... هربت شاموني
للهت لتلنى على الترحيل إليك
ولقد رنن الهم لايومون خطاي
يسدون كل الدروب التي فتحتت بك
قرطبة اوريا^(٢٣) <http://ArchiveBeta.Bakhr>

ويربط أبوخالد بين أسباب الرحلتين وبين مصاماة البطلين ورحلة العذاب التي نجشماها في الوصول إلى قرطبة (القدس):

... والمدن العربية تغطس في الدم
اكن وجهك كن حبيبا
وكان بعيدا ... كما الشمس
كان قريبا
فلوحني وجهها في الصحاري
التي أودعتني إلى القهر
كانت يدي تستطيل أصابعها
في الفضاء الذي بيننا كنت أعري^(٢٤)

والشاعر في القصيدة يحسب تجريره الشخصية في أحداث أيلول الأسود سنة ١٩٨٠م، حيث كان أحد المسؤولين من ميليشيات المقاومة بالأردن. فهو يستحضر رحلة

عبدالرحمن إلى قرطبة لشبهها في كثير من الوجود برحلة الفلسطيني (الشاعر نغمه)
عندما ضاق عليه حصار قوات البداية - حديق حصار جند العباسيين على عبدالرحمن
على ضفة الفرات الشرقية - هناك بنفسه في نهر الأردن وصولاً إلى غاية الاستشهاد
على أرض الوطن.

وينهض تشرين يواشين إلى القدس واحدة

واليك... إليك

فلسطين تنصب هي والخلي

أمطرت

والرذاذ المورد يفرق ناصيتي

وهواني

ومتعبة رثي

فالحصار شديد

هنا زمني ... قرطبة

لا أقسم الزمان التي جعلت جسدي

أنتهي إذ أفرح على الأفق حينئذ

أربع مفرقة بالتمهيد

وأم خطوتين

بدون الجيوش التي أبعثني

وزاحمت تطارد رأسي بأعلامها السود⁽¹⁹⁾

وإن كانت قرطبة الأندلس في القصيدة هي رمز تحقيق الغايات عند عبدالرحمن
الداخل فإنها ليست أكثر من رمز يستعين به الفلسطيني في عمله الإبداعي لتصوير
واقعه، إذ إن الشاعر يدرك أن قرطبة هي القدس - أما إن حالت الظروف المحيطة دون
وصول الشاعر إلى نفسه، وانظر إلى التوجه إلى قرطبة فمعنى ذلك أن مسيرته قد
توقفت عند حدود العمل الإبداعي - وفككت حلماً لا سبيل إلى تحقيقه، وهو الانطباع
الذي تركه في النفس جملة عمل نصيرين لي وقتاً الفارقة لعلامة الاستفهام والظروف
الثلاثة (بعد - قبل - هي) في قوله :

إن خذلتني دمشق

توجهت نحوك بعد فلسطين...

قبل فلسطين

فيها .

... ..

وإني يصير بآئك متفاني ...

قرطية ...

هل تصبرين لي وطناً^(٣١)

ويؤكد الشاعر على هذا الاستخدام الفني لقرطية والشخصية الداخل من خلال الفصل المتواصل - على صعيد الحقيقة - بين حضور الرمز التاريخي، وبين الواقع المعاش، بين الانتصار المحقق والهزيمة المفروضة، حيث يتوجه إلى قرطية عاصمة الأندلس:

كيف

لي وطن تمرقن مذابحه ...

حيث أعلي

وإني تحمل جملتها

وتفني أصغر فريش

وشكفي عتابة <http://ArchiveBeta.Sakhril.c>

لكل الذين

يعيشون حبا

يعنون فاجعة

... وطني ...

امتلاً الكأس

اشرب نعلبك^(٣٢)

... ..

وصلت

فيها قدي تكلمت رب فلسطين

فهي يحيي ...

أواصل ...

كل الدروب إليها تمر على شاطئ الأندلس^(٣٣)

أما سميح القاسم فيستدعي، في «دعي على كافي» شخصية «صفر قريش» في مشهد توديعه أهله نجاة بالنفس، ويحدث عن المعبد في جو من الحنين والإصرار على العودة. فالشاعر باستدعائه لهذه الشخصية التاريخية يهدف إلى تعميق الوعي بمأساة شعبه التي تشبه في كثير من مظاهرها مأساة عبدالرحمن الداخل.

ولنفسى يا ذوي القريش

ينازعها - وإن شيدت ملك الله في الغربة -

ينازعها حين السفر للأوبه

ونفسي رضع دهر البين

ورغم الريح والعنق

ورغم مرارة التشريد.

تترك... تترك القربا...^(١٢)

وقد يتمثل أدق حضور في التفاصيل لشخصية عبدالرحمن في قصيدة «سفر عبدالرحمن الداخل» حيث يستدعي **علي الحسيني** هذه الشخصية فيتمتع بها حين يتحدث بضمير المتكلم، ويخاطبها حيناً آخر مخاطبةً بالشعر بالحاجة إلى قوة الدفع للخروج بخلاصة أو عبارة - تشير القصيدة مع رحلة الداخل فتطغى صبغة مولا بدر، حالما بالعرش والمجد حتى تصل في مقطعها الخامس للكشف عن الغاية التي من أجلها استحضرت الشخصية:

هنا يا قدس حزين

إذ أبتدأ الليلة تلك...

للقدس مذاق تعرفه، نتبته من بين

مئات المدن المأسورة والمعسورة^(١٣)

يستدعي الحسيني شخصية عبدالرحمن، ويصحبها في رحلتها من ضفاف الفرات إلى ضفاف الوادي الكبير، صبغة المديح القادر على تحويل المادة الخام (المعلومات التاريخية) إلى أداة نافعة تلمس مع الذوق العام المعاصر، وبهذا يبدو صفر قريش فلسطينياً تتأمر عليه السياسات حتى تدفعه إلى الرحيل عن الوطن نجاة بالنفس.

سرقوا كاسك

وسرقوا الخمر المر طويلا

سدوا في وجهك ضوء الشمس

فقم شد العزم أصيلاً

وارحل

اليس أريدية التاجر يوماً

واليس أريدية الصوفي غداً

وتنقل في الأمصار...

فالقدر الماضى أمضى من حد السيف

والقدر القادم لا يعرفه غير الله^(٢١)

وكلما سرتنا مع القصيدة زادت الطوايع الفلسطينية لهذا عبدالرحمن القادم من

القرن الثاني الهجري، يصعب الفلسطيني في رحلة الطلاس

صل يا عبدالرحمن كثيراً، واسترجع

ماضيك، خطبك بعض الحكام، يرون

العالم من زاوية العيون وينسبون

حقائق تعمل في السر وهي صمت

الكون...
أدركت حيلك فالكلام أبتعدت عنه

وعندما من تهوى أطلعت غيتك تجازية في قلم

لا يسكنه الفتيان العشاق... ترفق

بالطام يا عبدالرحمن، فقد صار صديقاً

ونديهما تتفلسف في الرثايل^(٢٢)

وتنقل الطوايع الفلسطينية تزداد في شخصية عبدالرحمن حتى يصبح الشاعر عن

فأيته من استخدام الشخصية التاريخية بتوجيه نحو الهدف المنشود مخاطبة القديس:

ضميني بين الصبر وبين العجايب

والعيون وبين الكهـب

واسيني فأواسيك

فلما يا قدس حزين

إلا أبعد اليلة منك

... والنظر: أنت

غريب فاصنع مجدك في ظل الأحزان

أنت العربي القادم من الشرق

أو الغرب

وأنت القلب النكاس في أعليها^(٢٢)

وثالث الشخصيات السياسية الأندلسية الحاضرة في الأدب الفلسطيني هي شخصية عبدالرحمن الناصر لدين الله (٢٨٨ هـ / ٨٩٠ م - ٩٦١/٢٥٠) الذي تولى أمر الأندلس بعد وفاة جده الأمير عبداللّه سنة ٩١٢/٢٠٠، وكانت أطراف الإمارة الأموية فيها للطامعين والطامعين من عرب وبربر وإسبان حيث كانت الثورات الداخلية والتحديات الخارجية تذهب بالإمارة الأموية، وربما بالحكم الإسلامي أيضا. فقد استغل ابن حجاج بإشبيلية وأمين جودي بمرناسة وأمين حفصيون ببشائر (إمالقة) وذلك طامعة عصرية على التطوير، فوجد الناصر الأندلس بالقوة، وأدب الممالك الإسلامية في الشمال، وفرض هيئته واحترامه على الفاطميين الذين انطلقوا من عاصمتهم القيروان، واستولوا على شمال إفريقية وطردوا منه الحكام المواليين للفاطميين، ولما استتب الأمر أعلن الخلافة سنة ٩٢٩/٢٢٦ م، وشرع في بناء مدينة الزهراء سنة ٩٢٦/٢٢٤.

في مكان على أنقاض مدينة الزهراء من كتاب القيثارات، يستدعي الشاعر محمود صبح شخصية الطفلة الناصر فقهروا له متجسدة في العمر الذي يحط على شجرة سرو، هي جسد الشاعر الذي يهتف (بالإشبية) <http://naq>

أيها الناصر القادم

سنة أمية الرايح

استغيت بذكراك الزاهرة

التي ما زالت بين الطوائف الكثيرة

أؤكد على أملي

الذي تعاصره الام الاحتضار

لأن القدس ليست هي القدس

ولا دمشق هي دمشق

ولا القاهرة هي القاهرة

فالعربي ليس عربيا ولا أرض العرب عربية^(٢٣)

فاستدعا الشاعر لشخصية الناصر ثاني في الإطار العام لاستدعاء الشخصيات التاريخية في الأدب الفلسطيني، دون أن يتطرق لشخصية لها مكانها في علاقة

الفاطميين بالأندلس وبفلسطين التي تميزت بالعدوانية تجاههما، وتمكن الفاطميون من إقامة أول سلطنة فاطمية مستقلة عن الفاطميين في القرن العاشر الميلادي^(٣٢). وتتمثل خاص الإشارات إلى الشخصيات التاريخية الأندلسية في الأدب الفاطمي في استدعاء ملوك الطوائف (١٠٢١/١٢٢) بهذا المفهوم الجماعي أو استدعائهم هراي. والأدب الفاطمي يستدعي هذه الشخصيات لما تعمله من صفات لها مثيلها في واقعنا المعاصر، فقد سعى الإسبان الشماليون، ومن وراءهم أوروبا، اللدس والرقبة بين مختلف زعماء القبائل العربية ومختلف ملوكها، واضطرت في الوقت نفسه استقلال دول شمال إفريقيا الإسلامية العائقة على الدولة الأموية العربية في إسبانيا ... فتلحوا في الصفوف العربية لغرات من التفوق الخطيرة، أخذت تتسع وتوسع حتى تهاورت في... ملوك الطوائف: لا كان هؤلاء في الأسم الأغلب صنائع اليد الأجنبية التي كانت تحركها من الخلف، أو تدفعها للانفصال، وتقررها بشئ الإغاثات لإضعافه معنوية الدولة المركزية^(٣٣).

وفي هذا الإطار يتحدث محمود درويش في رسالة كتبها لسميح القاسم في ١٩٨٩/٨/٥ بعنوان «طائر حيا طيرة عن الحياة الصعبة الكاتب المشرم في عصرنا» نغم لقد اخترنا أن تكون أو لا تكون، وأن تشرب الكأس، كأسا حتى الشمالة على مرأى من ملوك الطوائف المتعاقبين مع ملوك الطوائف في الحراسة القدس من قلوب تشرب على الأسوار شجرا وحصى وأنشيد...^(٣٤).

فقد ضعف الأندلس طوال القرن الخامس الهجري، وراحت تخشي سماعة سحب الويل والخراب منذ أن انقسم إلى أقاليم ودويلات زار عديها على العشرين دولة، يحكمها ملوك وأمرء عشائريين^(٣٥) مثل: بني جهوز في قرطبة، وبني عباد في إشبيلية، وبني هود في سرقسطة، وبني ذي النون في طليطلة، وبني الألفس في بطليوس، وغيرهم في مناطق شتى من شبه الجزيرة، حتى أنهى وضع التفتت هذا يوسف بن تاشفين بقضائه على ملوك الطوائف، ولوجده العدوليين (الأندلس والمغرب).

وإن ازدهرت الحضارة والثقافة إلى حد كبير في ظل سبغ بعض ملوك الطوائف وثقافتهم في الاتفاق عليها إسراراً وبخفا، فإن الشعر الذي يرثي بعض هذه الممالك أو ملوكها بمرارة لا يمكننا فهمه على أنه رثاء شعبي لهؤلاء الملوك، وإنما هو رثاء لممالك وأمجاد ساءوا هم في ضياعها، فهو توبيخ لهم وبكاء لضياع الوطن، وبالتالي ضمائر مدن الأندلس وممالكها بتوجب النظر إليها من منظور آخر ودراستها في إطار

أوسع أفقا من حدود الممالك المتصارعة، وأشمل مفهوما من مفهوم رثاء الأسر الحاكمة أو بعض رموزها، نحتاج إلى دراسة هذه النصوص وفهمها في ظل السياسات الخاطئة التي أدت إلى تساقط المدن الأندلسية كأوراق الطريف في يد ملوك الشمال الإنسان المعرفين بتعصبهم الديني، ومعظمهم لكل ما يواجهم من بشر وحضارة لا تشبه إلا لأنه مختلف عما يريرون.

ويواصل محمود استدعاء صورة الأندلس وقد مزقه حكامه إربا. لإلقاء مزيد من الأضواء على وضعنا الحالي: يرتدي الملوك بدلات الكلاكي القموية، ويشكر البوليس برداء القسيس للترفيه، الستم أنتم الجواب؟ معاهدات سرية أو عينية، خرائط محفوظة في الطرائن أم مطبقة على الأرض. الستم أنتم الجواب؟

فتناجر الإخوة الأعداء واضعة... الستم أنتم الجواب؟ ولتتخالف الطائفتين مع الصليبيين، الستم أنتم الجواب؟

يسرقون الدم واللسان، ينفقون المقاتلين من حدود الأرض، وينهبون الأرض من الشعب، الستم أنتم الجواب؟ الستم شعبا في أرض وأرضا في شعب، الستم أنتم الجواب؟³³

وإسقاط الواقع المعاش على الشخصية المستقطعة هو حسب الحضور، فبعد أن يؤكد معين بسمير في "الثقوب" نحن أن نبروتة الهند قرطبة، وأن الوطن العربي أو فلسطين ليسا أندلسا رغم الواقع المتوردي المعاش سياسيا، يستحضر عهد ملوك الطوائف ليضع أمامنا خلاصة خطابه ككاتب ملتزم، لما بين المعصرين من تشابه مأساوي:

وسيف الدولة العربي

إذا جشاه مخلصا

وجشاه أبا لهي

وخذ ما شئت من جمالة الخطيب...

تصير هو العجب

ولا عجب

فشرطي له أسماؤه العربية العسلى

على كزيابجه الحرياء

تشرب من دمي لونا

قيوركت الزنارئين التي صارت
لنا وقتاً^(١٢١)

يعيش الإنسان العربي اليوم أسوأ مراحل التاريخ، ولربما أزماته، ومنها زمن رهوة الذي يسعى لأن يحل محل زمن الانتفاضة وزمن الاندفاع بالانتماء للنبي (ص). زمن الحكم بكتاب الله وسنته على الشعب والحكم على كتاب الله وسنته من قبل السلطة. زمن استرضاء العدو الأجنبي^(١٢٢)، والفكك بالأهل وبذوي القربى، زمن المحنة العربية، الدولة ضد الأمة^(١٢٣). إنه زمن انعدام الوزن العربي معنوياً وقومياً ووطنياً واقتصادياً، والذي حدث وما زال يحدث هو أن «القادة» دخلوا أنفسهم بكيفية إيجاد طرق يفرضون بها على الناس «انساق الأفكار التي يحملونها في بطونهم... وهي ضوء ذلك تحولت الأيديولوجيا في مجتمعات ما بعد الاستعمار، إلى شكل من أشكال الديانة السياسية»^(١٢٤).



فمثل لعولك الطوائف المتعبد بن عباد (١٢٢ - ١٦١) صاحب إشبيلية الذي بذل جهوداً كبيرة في ضم إمارات غرب الأندلس إلى مملكته، لم يتحقق له إلا بعضها حتى وصفه ابن بسام في تذهيبه بأنه «قطب رحى الفتنة ومنتهى غاية المحنة»^(١٢٦) فقد أهدر المتعبد موارد مملكته في محاربة إخوانه، بينما نجده يضغط لفرناندو الأول ملك قشتالة طائفاً إليه الصلح، ومتعهداً يدفع المال إليه لتنفيذ مطالبه، وهي السياسة الطائفية التي أدت إلى سقوط طليطلة في يد ألفونسو السادس بن فرناندو الأول سنة ١٠٨٥/١٢٧٨، وهو الأمر الذي دفع المتعبد بن المعتمد بن عباد لطلب النجدة من أمير المرابطين يوسف بن تاشفين الذي دخل الأندلس، ووضع حداً لعولك الطوائف ولذلهم

معا.

ويبدو أن أبيات ابن رشيق القيرواني (٢٩٠ هـ/٩٩٩ م - ١٠٢٦/١١٢٣) في وصف ملوك الأندلس كانت حاضرة في ذهن معين بسيمو:

معا يُزهدني في أرض أندلس أسماء معتد فيها ومعتد

القلب مملكة في غير موضعها كالكهر يحكي انتقاعاً صورة الأسد^(١٢١)

فقد عاصر الشاعر أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ملوك الطوائف معاصرة معين بسيمو للحكام العرب اليوم. ومن المعروف أن الأندلس قد عاشت تحت هوان ملوك الطوائف عصريين، فصل بينهما عصر المرابطين والموحدين. فقد صمدت الأندلس بعد سقوط طائفة في وجه الإفريق بفضل اتحادها مع المغرب في ظل دولة المرابطين (٤٨٤ هـ/١٠٩٩ م - ١١٤١/٥٢٩) ثم دولة الموحدين (٤١١ هـ/١١٤٦ م - ٦٢٠/١٢٢٣) التي خلفتهم، إلا أن الفتنة عادت سنة ٦٢٠ هـ إلى المغرب فانقلب على الموحدين، وتبعته أقاليم الأندلس. فبادت الطائفية ترققها، وبادت المصالح الشخصية تغلب بالنفوة وجشوها، ونشأ من هويبتها وصعورها حتى طبع فيها الإفريق فتهاوت مداركها وممالكها الطائفية، ولم يبق من قلة المصير الأسوأ إلى حين، إلا شرابطة التي استطاع بنو الأحمر تطهير وقوعها منها لتفريق وأصف من الزمان (٦٩٢ هـ/١٢٩٢ م - ٨٩٨/١٤٩٢) حتى استظروا كازميين لتتلمذ لسلطانها لفرناندو وزوجته إزابيل، ملكي إسبانيا والبرتغال. وبهذا أسدل الستار على آخر فصول هذه المأساة المروعة المخطئة بالدماء. فما أغنى عن العرب في الأندلس مطلقهم وتسامحهم وما كتبوا بتأريخهم وتضاريفهم. فما أشبه اليوم بالبارحة!

أما الشخصيات الأدبية فقد استدمي منها الأديب الفلسطيني تلك التي عاشت ظروفها مشابهة لظروفه أو مياينة لها تكشف عنها بالمقارنة في مزارعها. وأولى هذه الشخصيات هي شخصية علم الشعر الأندلسي أبي الوليد أحمد بن زيدون (٣٩٤/١٠٠٣ - ١٠٢٦/١١٢٣) التي استندعها إبراهيم طوقان في مقدمة إشبيلة، مصحوبة بشخصية ولادة بنت المستكفي (المتوفاة سنة ١٠٩١/١٤٨) حيث يتقمص إبراهيم شخصية ابن زيدون وعلاقته الغرامية بولادة لإقامة جسر زمني يربط الماضي بالحاضر. واستندع إبراهيم لشخصية ابن زيدون يأتي في الإطار الرومانسي الذي رسمته الذاكرة الجماعية العربية للأندلس العربية المسلمة، فقد قال إبراهيم قصيدته في فتاة إسبانية من مدينة إشبيلة وفراقه عنها، وهي المقطع الثاني بحرفه الشوق إلى

لكل الفتاة إلى استدعاء صورة الأندلس المسلمة المرفهة الناعمة، ورمزها علاقة ابن زيدون الغرامية بولادة:

يا عصر الأندلس الطاليات	قد طاز من عاش بلكل الربوع
أهكذا كانت هناك الحياة	مترفة الأيام ملء الضلوع
أهكذا الفتة هي الفانيات	ونشوة الوصل وحر الضلوع
لئن مضى عهد ذولنا وفات	ولم يعد من أمل في الرجوع
فدعني بمهدهم موفية	أرد ما هيهم بيدل الشباب
أنا (ابن زيدون) وتصبر ليه	(ولادة) في دعها والإهاب ⁽¹⁷⁾

أما ناهض ملير الرئيس فيستدعي الشخصيتين الأدبيتين نفسيهما ليكشف عن المفارقة بين نهجين في الحب ونهجين في الحياة، في عشرين كل منهما معكوم بطروقه التاريخية، حيث ناهض في «القصيدة النبوية» شريد عبر الحدود المغربية يحمل رسائل من يحب، تطاود السلطات في حبه لوطنه وأبيه

يا ساريا خلقت بثرث للشام بلا جوار

خذي، وفتني وحوالي

جيني العبود

وسلمة الأختام والأقسام

والنديق والتعقيق...

فخذني أيها الساري

فإن معي رسائل لم يسلمها البريد لمن أحب

أريد أعملها وأتي إلى الدار

وكانت داره خلف البحار

وخلقها نجم ومثناة

وتخل في حديثها وشقية...

وما أنا بابن زيدون

ولا اسم حبيبي ولادة الأحلام

وتكفي سميت إلى لميس

هل، أتعرفها؟

أعرف، قل راعها؟

وما بال البريد أعاد لي كتب
 بأحلام الرجوع وشؤم مظهرها
 ففتني للبحار السبع أبعد في هم القروصان
 من حمي^(١٢)

وثاني الشخصيات الأدبية الأندلسية حضوراً في الأدب الفلسطيني هي شخصية أبو محمد عبد الجبار بن حمديس الصقلي (مرفوعة ١١٤٧/١٠٥٥ - مبرقة ١١٢٢/٥٢٨) الذي لجأ إلى الأندلس إثر تغلب النورمانديين واستيلائهم على مسقط رأسه سنة ١٠٩١هـ/١٠٩٩م^(١٣)، مجتازاً شمال إفريقيا، حيث لجأ إلى بلاط المعتمد بن عباد الذي كان مستقر الشعراء من جميع أنحاء الأندلس، وملاذ شعراء أندلس من أوطانهم نتيجة احتلال الفرنج لها وطردهم منها، أو نتيجة الفتن والافتتال الداخلي، مثل ابن شرف القيرواني. كتب ابن حمديس كثيراً من هؤلاء الشعراء شعراً مشجعاً بالهجن إلى وطنه «جدة العياض»، وإلى حمير صقلية ورياضها الباقية، كما أن شعره يمكن كذلك كراهيته للبرابرة (النورمانديين) الذين غزوا وطنه وحلوا محل بني قومه فيه^(١٤). في حين حمديس الفلسطيني، يشكو من هجرته إلى الأندلس شخصية ابن حمديس بكل ما يجتمعها بالفلسطيني هي هجرته من أوطانها وبلادها، والتألم بتلعب الشخصية في عنوان قصيدته ثاقبة على الوجة الشبه بين الأثيرة وبخاصة أن الشاعر يكتب قصيدته في يونيو ١١٧٠م يوم بلغت المعركة ضد المقاومة الفلسطينية المسلحة أوجها، واتضح نوايا النظام الملكي في القضاء على الثورة، والقضاء على الهوية الفلسطينية تحت غطاء عربي رسمي:

أنتك من سفرى في البلاد
 وجوعى على باب أحرارها
 أطوف قصور المعجوس ولا من يعين على نازها
 وأسكب في القلب مر الكورس
 وأكن أيام أطيافها
 مدائن نائم بنوم الرؤوس
 وفلي على نار نوازها^(١٥)

نلاحظ في قصيدة المناصرة روح شعر ابن حمديس في فضبه وتلمته على الواقع ومسيبيه، وهي روح حاضرة في الأدب الفلسطيني بعامه، وشعر المناصرة بخاصة، لهذا

ولغيره من الأسباب ظل شعر ابن حمديس وشخصيته حاضرين في ذهن الأديب الفلسطيني الذي مهما ضلّق الوقت بقراءته فإنّه يتسع لقراءة قصائد من شعر هذا الشاعر، فهوّد محمود درويش في رسالة بعثها إلى سميح القاسم في 1988/5/21م على هذه الحقيقة، «أسباني ما أصابك من جفاف في الشهية الشعرية، لم أقرأ من الشعر في الأونة الأخيرة غير ديوان طرفة بن العبد وقصائد للصفي ابن حمديس»^(١٢١).

ويقدم محمود درويش - في ذكره واستدعائه لشخصية ابن حمديس - لقب الشاعر المنسوب للكنان على اسمه تذكيراً منه على قوة الانتماء للوطن، وهو شعور درويش نفسه وشعور ابن حمديس المعروف بشدة تعلقه بوطنه لدرجة تقديمه الانتماء للوطن على الانتماء القبلي^(١٢٢). فقد عاش وطن ابن حمديس في فترة من تاريخه عتوق حكامه وتشكروهم لمسؤولياتهم، إلا استدعى ابن الثملة حاكم سرقوسة وقطانية - إثر الخروب بينه وبين ابن العوّاس - التورمانيين لتسليمهم الجزيرة، ولما جاء هؤلاء سنة ١٠٦١م غازين لم يجدوا فتحها سهلاً، ولم يستطعوا التقلب عليها جميعها، إلا عام ١٠٦٤ هـ/ ١٠٩١م، وداعت سيطرتهم عليها قرناً من الزمن^(١٢٣). ومنذ أن ابتدأ الغزو التورماني إلى أن انتهى كان الصفيون هم الحاكم إلى مصر والقيروان والأندلس، وقد بقي كثير منهم تحت الاحتلال يعيشون شبه أوفياء في أوطانهم حتى مرت بهم أوقات - حكم خلالها ملوك غاكرا في كاتالونيتهم - فلوّذوا فيها كبا لتقارب الوحوش البرية، واضطروا إلى الاعتصام بالجبال... وكان ابن حمديس يوم فارق سرقوسة في ريعان الشباب، وقد اختزنّت ذاكرته ضروباً من التكريات التي ظلت زادا لغمسه العالمية بالعودة، وظل يحن إلى ذكرياته في وطنه الجميل ذي المناظر الطبيعية الخلابة^(١٢٤) فما ظنيه اليوم باليارحة!

ولم في الدرب الفلسطيني - كما هو الحال عند فاروق مواسي في «الخروج من النهر» ومحمود صبح في «كتاب لقيثارتين» - إشارات سريعة إلى شخصيات تاريخية أندلسية مثل: موسى بن نصير وعبد الرحمن الداخل والمتصور بن أبي عامر وطريف بن مالك وأبي عبدالله الصفيّر وبني أمية وبني هبّاد - وأخرى أدبية مثل: ابن زيدون وابن قزمان وابن شهيد والمعتد بن هبّاد وغيرها من الشخصيات الفلسفية مثل: ابن رشد وابن ميمون.

كما قد يكون عبد الرحمن الداخل حاضراً في ذاكرة الشاعر علي الحسيني عند ذكره النخلة في قصيدة «شرق» من ديوان «سفر عبد الرحمن الداخل»، حيث تخيم على أبيات القصيدة روح الأبيات المنسوبة لعبد الرحمن الداخل في نخلة الرصافة:

شهدت لنا وسط الرصافة لحظة
تأملت بأرض القرب عن وطن النحل
فلقد شبنني في القرب والتوى
وطول الشلبي عن يني وعن أهلي
نشأت بأرض أنت بها الحربة
فمفكك في الأقداء والمتقاي منك
سفكك لحواذي المزن في المثناي الذي

يتمتع ويستمتري السماكين بالويل^(١٢)

أما عناصر حضور الأمكنة في إطار مكونات العمل الأدبي الفلسطيني فتتمثل في الأندلس بمفهومها العام وحواضرها: قرطبة بتابعها، وغرناطة وإشبيلية ومالقة ورندة. ويعني مفهوم الأندلس في الأدب الفلسطيني معنى الضياع، إذ يستحضر محمد القيسي في «الكنعانيون سيرة دائية للوالدة» هذا المفهوم في سلسل منفاطج القصيدة السبعة بعد أن يعرج على مسألة الضي والعلين لوطن حيث يفهم «مراسم دفنه إردن ما قراطر من أي كتاب» حتى يدعو معاصريه إلى خلص الهامة:

ستمر المواكب

مواكب الكنعانيين من جديد

في الزحف الطويل

عن أنفاس النبطية ومفككات المنى

واركوا أمليين إلى الزواجر الضياع

واركوا كما لو لم تكونوا في يوم ما

على صلة ما

بالعرف العربي

أو الثقافة العربية^(١٣)

بهذه الألفاس يحاول «مسافر الغريب» العودة إلى أسباب الهجرة العربية المعاصرة في فلسطين وغيرها من أرجاء الوطن العربي، وهي نفسها أسباب سقوط الأندلس، بل إن المصير الواحد (في نظر الشاعر) للوطنين قد جعله يؤاخي بينهما، فالتشخيصات المسؤولة عن الهجرة واستمرارها، وإن باعدت بينها زمانها ستة قرون، تقوم بالصور نفسه من صد وسبق إصرار، مشترية مصالحها الشخصية الآنية بمصالح الوطن «يا أخت أندلس تناوشها الردي أهولك والسفاه لقد ضاعوا مدري قد ضيعك طعائب مجنونة ورمك في السبي المعطن والصدا إسكندرونة ضيعت في لحظة وهذا على القدس الشريفة ما عدا

متأمر متفزع مشغول
للقهري قد أقسموا وتعاقدوا
لا تعزلي ضاعت كلاكه بعد أن
هل تأملين مواعيد سمرانة
ومن المحيط إلى الخليج قطارفا
لا تأملي قوتاً فمعلم فضي
وحصانه في القاع يسكر خلسة
وتأله اعتراض على جمر اللظى
وابن الوليد تفلأفته منكدة
كفي النداء وكفكفي الذمخ الذي
لا تصرخي لا تصرخي لا تصرخي
في «أحد عشر كوكبا على أحر العرش الأندلسي»^(١٢٤) الجند محمود درويش في «العشاء الأخير على هذه الأرض» يصور المأساة والتشريد من الوطن، حيث المكان يستضيف الهباء والزمان القديم يسلم مفاتيح أبواب القسطنطين للزبان الجفود حتى لتراعى صورة الأندلس في عيون قسطنطين:

هل كانت الأندلس

<http://Archivebeta.Sakhi>

ههنا أم هناك؟ على الأرض... أم في القصيد؟^(١٢٥)

ويكتب وصايا شمية فوق المسحاب واضعاً إصبعه على الجرح، إلا أن اسم غرناطة يبقى والخمسة قرون حيا في وجدانه وقلبه. ومصدر إلهام بأعذب هلوان الغناء وأكثرها مأساوية، حتى نضدت

الكائنات تبكي على العرب الطواحين من الأندلس

الكائنات تبكي مع الفجر الذاهبين إلى الأندلس^(١٢٦)

حتى يمر الغريب «حاملًا سهمانة هام من الخيل» ويخرج آدم الجنيتين من جنتيه مرلين، ويخرج من لجاميد وفته «غريبا عن الشام والأندلس» حتى لم يبق منه غير مخطوطة لابن رشد، وطوق العمامة والترجمات...^(١٢٧)

وتتكشف المأساة في نفس الشاعر فيجمع بين الأندلسيين في جدلية تكشف عن تناقض الواقع العربي المعاصر ومأساويته:

كن لجيتارتي وثرا أبها الماء... لا مصر في مصر، لا

فأس في فأس، والشام تنأي. ولا سقر في
 راية الأهل. لا نهر شرق التخيول المعاصر
 بخيول المغول السريعة. هي أي أنداس أتقي؟ وهنا
 أم هناك؟ سأعرف أنني هلكةً وأني تركتُ هنا
 خير ما هي! ماضي، لم يبق لي غير جيتاوتي
 كن لجيتاوتي وثرا أبها الماء. قد ذهب القاتحون
 وأتى القاتحون...^(٢٢١)

وتلازم فكرة الضياع مفهوم الأنداس عند محمود درويش في دريا حياتك، عندما يرى
 ما يريد، فيبدو له هبوب الثوار من البحر عند الغروب، وعندما يغمض عينيه يرى أن:
 هذا الضياع يؤدي إلى أنداس
 وهذا الشراع سلة الحمام علي^(٢٢٢)

لكن هذا الرصيد عند الأدباء الفلسطينيين لا يعني بأي حال من الأحوال أنهم يرحلون
 محمود فلسطين بمصير الأنداس لأن غزاة فلسطين «جيتاوتهم» درس وأنداس على
 قديمه، وهو تأكيد سابق للظواهر نفسها في «مساءلة الأرض» من ملهات القضية، حيث
 «الأرض/ تيوت/ كنانة»^(٢٢٣) كما هو أيضا ذكره لاحق يؤكد فيه على أن المكان
 «يستضيف الهباء... ويبذل زواجره»^(٢٢٤) <http://Archivebel.org/>

فالعلاقة بين الأنداس، الفردوس المفقود، وبين فلسطين المفتتحة عند محمود
 درويش واضحة، وليس بالإمكان الجمع بين المأساتين في إطار المقارنة الكاملة، في
 «هناك... شجرة غروب» يذكر محمود درويش سميح القاسم بألم الطفولة وحنينه
 لقرية البروة التي بنى اليهود على أنقاضها كييولس «يسعور» لإيواء المهاجرين اليهود
 من شتى أنحاء العالم إلى فلسطين. وهي محاولة لإعادة تركيب الواقع المهمل لا يرى
 غير الشعر وسيلة لذلك، فيستدعي المعلقات المسبح وخلاصات المتنبئ ورهافة
 الأنداسيين ورخاوة المهاجرين، وفي إطار المأساة يكشف محمود عن طبيعة كل من
 الكارثيين:

«كنا نخرج أنفسنا في سيق البحث عن اختلاف يتقمص ضغائلك وخوارج ويكل
 ما يبدو لنا أنه طروج عن المؤسسة. لم يكن اختلافنا كله في تاريخنا لأن هذا
 الاستبطان الصليبي يعارض كل تاريخنا، لذلك لم نجد النموذج الجاهز في مرحلة وهي
 أكثر تطورا وتشكلا. كان علينا أن نبحث عن أسفارنا وكان علينا أن نعلم... إذ ليس

لمصيرنا ومعارفنا الإنسانية ومأساتنا من إطار مرجعي، وليس لنا من معبر، وليس لنا أن نستعير دموع عاشق أندلسي يبكى الخروج. ليس وطننا أندلسيا إلا في الجمال والأندلس ليس لنا.

إذا كان لا بد من أندلس بتداعياتها الجمالية، فإن فلسطين هي الأندلس القابلة للاستعادة^(١٧).

وتظل فكرة قبول الاستعادة متوطنة في ضمير الأديب الفلسطيني، حتى من دون حضور الأندلس أو أي من عناصرها في عمله الأدبي. في «شرح الهم صبرك» يعود محمود اليكسب لسميح عن الانتفاضة الشعبية في فلسطين، وفيها «أن فلسطين كانت دائما الشبيها المنطردة وجنتنا المطفودة، نلذم الآن منا وطنا ملحوسا قابلا للاستعادة، لها ولمعناها المنحصر والحر في وطننا الكبير والملافة الاحتفالية بين حرية الإبداع وبين إبداع الحرية»^(١٨).

وفي إطار معنى الضياع يتخذ مفهوم الأندلس حضورا إنسانيا بدأ في ملحمة «العرب العالمية الثانية» لإسكندر الطوري البيهجاوي عندما ينتقل من وصف أهوال الحرب إلى تذكير اليهود بتذكيرهم الكفار في فلسطين، ويحييهم على الأندلس لتذكيرهم بنموذج التعايش الموفق والديني في ظل الملكية القرية الإسلامية:

يا من تظنناهم الأشرار في بلد	بالثقال والروح تدبه ويقبنا
لا تشبوا الأعداء ثانية	ولا تعيدوا الذي يقضي تأغيها
معنا لأهنا في أرض أندلس	كتم وكنا كما نرجو وترجونا
واليوم أماره بالموء تدفعكم	إلى الذي ليس يرضاه المعبونا
أستسيقون هضم العرب حقوم	في مهد عيسى ومعدى التبرينا
وتطبلون جلاء عن مواطننا	وإن نيمكم حضرا أراضنا
وإن يكون لكم جيش ومملكة	أجمع شتات الموسينا
هيهات لعقول هذا العظم ما ارتفعت	فوق العائن أصوات المخيينا ^(١٩)

وليس غريبا أن يزداد حضور الأندلس عند شعراء الأربعينيات في فلسطين، فهذا أمر طبيعي دفعهم إليه حزنهم وتوقعهم نزول الكارثة، فقد راحت أشباح الضياع والمجد المفقود تتبدى لهم في المصير المحتوم الذي كان ينحدر إليه بسرعة مذهلة ووطنهم، فعادوا يحضرونهم إلى الأندلس بصورته المرسومة في الذاكرة الجماعية العربية المعاصرة، وتمثلوا فيه الكارثة قبل وقوعها، وأصبحت الأندلس موضوعا شعريا يتناوله

الشعراء حتى ولو لم يروا آثار الأندلس... وإنما هم يتمثلونها من واقعهم... ومن قراءاتهم ومطالعاتهم في (رحلة إلى بلاد المجدد المفلطحي) أو في (رحلتي إلى الأندلس)^(٢٢). وراح الشعراء يمارضون المراثي الأندلسية موضوعاً وقافية كما في قصيدة «المجدد المضاعف» من ديوان «الأسائل والأسفار» الغزالي لحسن البهيدي:

خطوات منها تصدح نفسي	ضاع صبري بها وبان التأمي
كلما عاود الفؤاد عهد	من رؤاها على الزمان العنسي
هاج كلم الأمل فلوب رشدي بين	حر الجوى وأطراف هجسي
يا زماناً مضى وهذا نول	في ليلٍ خلقت كلغة طلس
أين لك العنى بلامم برء	لجراح الجوى وتطبيب نطس ^(٢٣)

ومعارض فاريوق مواسي في قصيدته «نفع من الطوب» سنية ابن الخطيب بمعارضة تعطلنا إلى واقع التحدي والمقاومة الذي يعيشه أملاً منذ ١٩٤٨ تحت حراي الدولة الصهيونية، حيث التأكيد على الهوية القومية ونصيدا الثقافي في وجه الاستلاب القومي، والأمل في الخلاص مهما طال نطق الاحتلال:

جاذبي التذبح إذا القديس شجعا	يا إلهي المجد في الأندلس
لم يكن يروسل إلا أرحا	يعزينا علينا في التلس
فتعلت دغلي في عيل	وتلغى فرحي في الألم

فإذا الطلح نقي ونجا وإذا العمران ضوء الفلس^(٢٤)

ونجد مسحة الحزن الذي يخشى وقوع الكارثة عند شعراء آخرين مثل برهان الدين العبوشي في «كلنا مستعد» من ديوانه «جيل النار» التي قالها في بغداد بعد فراقه وطنه سنة ١٩٤٠م رغم ثورية العنوان وتعزده، وعند محمود سليم الحوت وإسكندر الخوري البيتهامي وغيرهم^(٢٥).

وإن كان الشعور بوقوع الكارثة قد حضر باستمرار في الأربعينات فإن جذوره في الأدب الفلسطيني تعود إلى أوائل هذا القرن مع صدور وعد بلفور المشؤوم في ٢ نوفمبر ١٩١٧م، ومن صور حضوره المشهورة تلك القصيدة التي استقبل بها عبدالرحيم محمود (استشهد في معركة البقاء على أرض الوطن سنة ١٩٤٨م) الأمير سعود بن عبدالعزيز أثناء زيارته لعبتنا - نابلس في ١٩٢٢/٨/٤م بقران «نجم السعود» ومنها:

المسجد الأقصى أجثت لزوره أم جثت من قبل الضواغ تودعه

حُرِّمَ تباح لكل أولئك أبى
ولكل أفاق شريد أرى^(٣٠)

ونجد مسحة الحزن الذي يخشى وقوع الكارثة مفروشا بالبحث على العمل والجهاد لتجنب ما يمكن أن تتوالى إليه الأحوال لو استمرت على حالها، ولكن صرخاتهم ضاعت كلها في فراغ ضدلت الكارثة، ومن فلسطين ما من الأندلس وأكثر ما من اندلسا يحسك مثله فابذل له تلحقه قيل ذهابه^(٣١)

فقد سبق الشعر الأندلسي الشعر الفلسطيني في تصوير صراخ أهل الأندلس الذي لم ينقطع يوما، طالبين النجدة من الدول التي قامت على انقاض دولة الموحدين في المغرب، أو من الممالك الإسلامية أينما وجدت حتى بعد الأصوات، والتبع الحرق وأعضل الداء، وما زالوا على ما عاشوا الله عليه حتى ضاقت بهم الأرض بما رحبت، واكل الثور الأبيض، فما أشبه اليوم بالبارحة!

ويستدعي إبراهيم طوقان مفهوم الأندلس المرفهة كما ترسمها الذاكرة الجماعية العربية في قصيدة «فداة إشبيلية» **فنهى القصيدة بالتصريح على فقدان ذلك الفردوس**، وهي نهاية رومانسية تخليع عليها أجواء **قصائد ابن زيدون** الغزلية، وكان شاعر فلسطين مولعا بابن زيدون وشعره، وحتى **أحمد شوقي** المصطفى ابن زيدون، والمعارض الثلاث من قصائده^(٣٢) «هو سيد النكاح في قلب شاعر فلسطين إبراهيم طوقان الذي عارضه في مناسبات منها قصيدته «الشاعر المعلن».

ففي المقطع الثاني وحتى منتصف الثالث يواصل إبراهيم طوقان التفرغ بمفاتيح **الفداة الإشبيلية ليختم القصيدة باستحضار الأندلس المفقود:**

لا بد لي إن عشت أن أصطفا	على ربي الأندلس الناصرة
وأجتلي اشباح عهد الصفا	راقصة فتاة ساحرة
هناك لا أملك أن أترف	دمعي على أماننا الفائرة
صداك يا دمع محب وهي	تروى حيات العنى زاهرة
يومئذ ألقى على عوديه	لحن الهوى أمزجه بالعقاب
أخذي بروحي عهد إشبيلية	وإن ألقى القلب صباب العذاب ^(٣٣)

وهذه النظرة الرومانسية للفداة الإشبيلية منبجها إحساس عميق لدى إبراهيم طوقان تجاه كارثة هذا الفردوس المفقود، «فداة إشبيلية، أندلسية كانت في بيروت نظم فيها إبراهيم فيما نظم من شعر غزلي في ذلك الحين قصائد عدة، وهو يعترف بأن التجذبة لهذه الفداة قد لا يكون بدافع جمالها، وخفة روحها بمقدار ما كان يقرأ

في خلقتها من الدم العربي، وما كان يلاحظه من الفن العربي في ثيابها ورقصاتها»^(٣٣).

ونقل فكرة جريان الدم العربي في عروق أندلسي إسبانيا تعيش في اللاوي العربي، ولج على الشعراء، فعندما يزور هارون مواسي قصر الحمراء وشيعة هناك «شوناطية» يترنم بموشحة لابن الخطيب تشد إلى أصولها وتلقي الجنود، فتبارك الطبيعة لم الشمل.

فإذا إسبانية

لحظت طربي وغناء

وقصت «فلانك»

أسرع من لبح البحر

عيناها بنوع نور

فشرت نبيها من ضها

وشربت نبيها من شفتين تذيبان صفاء

ومستحى بكلي وجنتها

حيثما بلغ مطر^(٣٤)

وتعالم فرطية وثوانها ثاني الأمكنة عظمور في الآب الفلسطينية. فبعد إبعاد المقاومة الفلسطينية عن لبنان إلى عرض البحر بعد حصار طال سبعة وأربعين يوما كتب معين يسمو «القصيدة» التي يصب فيها تلك التجزية ويلخصها بتقديم: «كم من ضلوعك / أو الحصار يضيئ / قد وقفت معك» حيث الإحساس بالضيق في عالم طالع يضيئ بالفلسطيني فيلقي به إلى البحر:

وأظل الصرخ يا يدي

ويا أنا

صار الشراخ فاح وجهي

من أنا؟

الفرمطي

البرمكي

الفرمطي^(٣٥)

جعل الشاعر الفلسطيني الأندلس برزخا اجتازه إلى الماضي العربي التقليد ليعود منه

إلى الواقع الراهن منهما إزاء على مستوى العرب جميعا وغايته مدينة بيروت .
فقد استمر صعود بيروت المقاومة خلف المتاريس حتى مطش جبل فلسطين
طويلا، وتقد صيرره نثار على الواقع الطام وعلى مضطهده مذكدا لهم ما سبق أن أكد
درويش على بقاء فلسطين وطننا لأبنائها مهما طال الاحتلال:

فأبقت بيروت
ما بيروت قرطية
ولست أندامها
يا أيتها الوطن^(١٠)

وهي مقابلة أجرتها صحيفة الإسيكتاتور الكولمبية مع محمود درويش، سئل الشاعر:
«تعرف أن قرطية كانت حلما ضالعا انتهى بانتفاء العلاقة بين العرب وبين الإسبان. فهل
يذكرك لها ومروك بها وبالقدس في قصيدتك الأخيرة «بيروت» ترد أن تقول إن
القدس أيضا تعمر بالمصير نفسه، أي باستعادة القدس الفلسطيني مع الصهيوني في
القدس».

فأجاب: «لا أريد أن أقول شيئا من هذا على الإطلاق، ولا أريد أن أوجد التشابه،
لا الصوفي منه ولا السياسي بين ما يسمى بالقدس والمقدوس، وبين الجنة موضع
الصراع، وإذا كان لا بد لنا من تشبيه، وإذا كان من حق أن أقول فإن فلسطين هي القدس
في سياق الصراع، وليس حالة استقرار في الذاكرة الماضية. فمن هنا هي قدوس
بجمالها، ولكنها هيروس ممكن الاستعادة، أما القدس فلا يتم فقط على
مستوى الفكر، وإنما يتم أيضا على مستوى الدعة أو الرقصة أو العناق الطويل مع
أفراد الأندلس هي ملكية إنسانية، ولكنها ملكية جمالية قوية، أما القدس فهي ملكية
جمالية روحية وحقيقية»^(١١).

وقرطية في الشعر الفلسطيني هي حاضرة العلم والثقافة ودار الخلافة يعيها ستر
«تمرغه كل سماء، ويضفي عليها أبهة ناصر يرفل بالألوان العربية، بجروح زفت
للأضواء، وبأشطر حكم يمكنية وسعت علما يحضن كل مصافير الفن كاحضان نساء»
عبد الرحمن الداخيل يحضن للمغرب بين أعمدة الجامع يملأ الدنيا بقوة الإيمان عزة
وثة بالقدس، ويرسي دعائم دولة تبلغ أوجها في عهد الناصر. ليتفرغ الحكم بعد ذلك
لإيمان، دملها الحضارية والثقافية. فالشاعر الفلسطيني يوجب شوارع المدينة التي
تقن بالأدياء والعلماء والفلاسفة: ابن شهيد وابن رشد وابن ميمون، ولا عجب فالثقافة

العربية هي الدرع الذي يحمي العربي من محاولات التشريب والتشويه المتعمدة التي يمارسها الغزاة الصهيونيون في فلسطين.

فلما هي العرب

«ابن الزيدون» بناغي «ولادة»

يذكرها بالزهراء بشوق عبادة

... ..

فيحاذي المسجد يقرأ الحرفه الكوفية

يعمل جزءا من دفتر «العقد»

والعقد بضاعة اعلى

... ..

من بعد ألمحيا الزهراء

فأقول سلاماً يا زهراء!

وسلاماً يا قرطبة الدين وقرطبة الأبداء¹³¹.

وهي إطار الحديث عن قرطبة تظهر إلى قصيدة «سورة الوادي الكبير» من ديوان «كتاب لقينارتين» سابق الذكر، حيث يستحضر الشاعر تاريخ هذا النهر في العصر الأندلسي استحضار العارف عن كتب بالهوية العربية الإسلامية لهذا النهر طوال قرون، ثم يربط محمود صوب بين الأندلس وبين فلسطين في تلك الصورة الشعرية الجميلة، حيث الأجداد الأندلسيون لا يزالون يرفعون النجوم التي تلوذ بعياء النهر هرباً من الفياثي المرعبة مثلها مثل الشاعر نفسه، الهارب طوال ثمانية وعشرين عاماً من البحر الميت (فلسطين) ليلوذ بالوادي الكبير (إسبانيا - أو الأندلس المسيحية) تلمساً للأمان في شفاء. وينتهي الشاعر قصيدته بالتوسل للنهر أن يحمله في رحلته عبر أركان أندلسه الأربعة.

كما ويقتض الشاعر نفسه في «بكاء» على أطفال مدينة الزهراء من نفس الديوان سابق الذكر والمنشور باللغة الإسبانية، على أطفال المدينة مستعبداً تاريخها المشرق. لكنه سرعان ما يربط تلك الذكريات بواقعه حيث «الفارس العربي المغوار / سيديف / الأمس واليوم وإلى الأبد / تتوقع أمجادها في خيمة معزولة لا صاحب لها / إلا القمر / ويصبح وطنه سفيراً حتى تطلعه كعب الهدى»¹³².

فمدينة الزهراء في القصيدة آثار دراسة ينكبها الشاعر ويبحث فيها عن الخط

العربي ومخطوط القرآن والصدى المرنجف في ثوبية ابن زيدون التي تقرض الأراب البرية أبياتها. كما تقرض الصلوات المستن وأمهات سور القرآن. وغيره على هذا التراث العظيم يندج الشاعر الأراب بنظرة غاضبة لإلهمها - أو على الأقل هو يتخيلها كذلك - فتهرب مغلقة هناك خلف اللياليات الشائكة تهتز في الريح. ويستحلف الشاعر الأراب أن تترك له شيئاً من ذلك التراث حتى ولو اقتصر على لب القصيدة المذكورة والسورة القرآنية التي تجلد الطفلة.

ويستدعي محمود - من وسط الأطلال - شخصية الطفلة الشاعر مؤسس هذه المدينة ليستمد منها شحنة من الأمل المصقوف بمصاعب قاتلة في عصرنا لأن الأمور لم تعد كما كانت:

مدينة لشرق خلقي تركتها

مدينة أطلال هنا قابعة

هنا قبور شعبي

هي لك يا زهراء

قاتركي هذا الشاغر لرحل

العمل - ميسر



قد يعود لنا

أو بعد الغد وقليل

الله أعلم...^(٢١٨)

أما العنصر الرابع في حضور قرطبة في الأدب الفلسطيني فيتمثل في استدعاء إبراهيم الشنطي (ياها ١٩١٠م) لقصة جواد قرطبة^(٢١٩) الذي خرج ذات ليلة يبحث عن قازمه العربي أثناء حصار فرنالدو الثالث ملك قشتالة للمدينة (١٢٢٦/٢٢) - يربط الشنطي أوجه التشبه بين القدائي الفلسطيني بعد انطلاقه ١٩٦٧ وبين الجواد: «كنت أصفي إلى إذاعة إسرائيل مساء أمس، بالله قد أهملت بالتعريب! لكن ذلك، أهملت بالتعريب وأنا ما تشاء، مع أنه فوق هذا وذلك، ونتمنى الآن بالضعف أمام التحليل - إلا هذا إن كلمات كمال النمرى ووليم نعيم لا تزال ترن في الأذان - لقد صار مثل «جواد قرطبة».

هذا القدائي صار مثل «جواد قرطبة» عندما استولى عليها الإسيان. لقد تحولت شجاعة فارس الجواد إلى أسطورة عاشت وقتاً طويلاً... روح جديدة مثل جواد قرطبة

ولكن لا يبحث عن فلسفه، إنه يعبر ويطعن^(١٧).

يربط الكاتب باستدعائه لعائلة الجواد الأندلسي إلى واقعنا بين بصيصين من الأمل
انبثقا من أعشاء هزيمتين أولاهما سقوط عاصمة الخلافة بالأندلس في يد أعدى
أعدائها، والثانية سقوط القدس وبقية الأراضي الفلسطينية تحت الاحتلال الصهيوني
الاستيطاني، وقد عند الشئطي مهمة الاستدعاء في إعلاء صفة البطولة وإبرازها دون
أن يتعرض لتنتائج العادلتين، اللهم إلا إذا أعرفنا في تفسير العبارة الأخيرة من النص
الذي اقتبسناه.

ويأتي ذكر غزناطة متمثلا في «قصر الحمراء» حيث يؤثر الشاعر الانطلاق من
الواقع قبل مواصلة التقني بمحاضرة الإسلام وآخر معاقلة في إسبانيا، وهذه هي مهمة
الشاعر المحرض شعبه على غزاة يستهدفون القتلعة من الجذور وسلطة عن ثقافته،
يتلقى بأعجاد السلف، دون أن يتغلى عن الموضوعية، حيث يستقي معلوماته جميعها من
لمعان الدين بن الخطيب، أديب غزناطة ومؤرخها الأكبر. وتتل الجربة العربية للحضارة
الأندلسية بهامنها عبر الشرون حافذا للخروج من المازق الذي نعيشه. هوامدة من
حفيدات نخلة عبد الرحمن التي حل التعريف على شامونا الشام من فلسطين، الشام
لزيارة الأندلس فتدرك الندوة، وتتم فيه مستك جند الصغر الذي أوخل سلاكتها إلى
الأندلس.

وعقنتي من بعد هذنوت

تعلق إذ أعرفني زغرودة

- زغرودة أختي عند زواج أخي -

فألم ندى

أستلق جذع النخلة

تأخذ لي الزوجة صورة

أحتضن النخلة

حتى لقد النخلة مني

ولأول مرة

أمراتي ما غارت^(١٨)

وتعلق مملكة غزناطة في الشعر الفلسطيني درسا من دروس التاريخ لا يلذبه بتجدد
ويقدم العبارة لمن اعتبر، ففي «قصر الحمراء» يقدم الشاعر درسا لمن قصير نظره عن

رؤية التاريخ رؤية شمولية، ويحذر من منية التماذي في ذلك حتى لا يعيث سماسرنا
بمسير الأجيال القادمة

«فايو عبدالله، يكن مرة

والناظرة ظلت تكي

وأشود سككت دار رئاسة

تواكب في إيقاع

تزار ماء

في طعم الماء نواح ممزوج بقاء

ونعاس دون غطاء

امضي «أبا عبدالله» إلى «سيلة»

والله، على ملك ما صنعه

لما استجبت بأعدائك

إني امضي نحو القصر لأقرأ

و«سنان الدين» «سنان الأشراف» لي

وهي استحضار إشيلية خاطرة بني عباد: تبدو الفكرة بكل ما ترمز إليه من معان
وعيدة تغل على قصر بني عباد الذي يتوجه إليه الشاعر الفلسطيني، حيث تجيز
اعتماد الجارية الشعر الرائق، ويشهد ابن حمار الوزير/قصيدة الوادي الكبير/فيلتيها
موقنة/وينتهيها موقنة.. إنها مأساة بني عباد ومأساة الأندلس ومأساة أمة بالأكملها، في
القسم الثاني من القصيدة يعطف الشاعر على غطاء إشيلية الحضاري والفكري
للإنسانية، فيزف لنا أفراح العلماء والأدباء فيها: ابن هاني وابن سهل والزبيدي... وكل
هذا يجعله عالم اليوم، الغربي منه بخاصة، أو يتجاهله نكابة العرب والمسلمين،
ولا يرى منه إلا بعض ما تقي من صبران رؤية سائح. أشار إليه الشاعر في أداسيته
باستخدام الأسماء المحرفة لهذه المعالم العمرانية (القصر Alcazar) والمفاهيم
الثقافية (المسلم Moro).

فيمرهون أنثي «موري»

ويصحبوني إلى بواية «الكاراز»

ولا يمرهون بقراون

فيلتظرون يهتون

حروفها التي نالته

«الملك لله

القوة لله

القدرة لله

العمة لله»^(١١)

ويعود الشاعر لبيان بنفسه من هذا العالم المثلكر للعرب وعظاتهم الحضاري والثقافي.

ترابح المعركة

بالصمت محزنة

لتلقيني في العلاء^(١٢)

وتعمل رعدة رابع الأسمكة الأندلسية حضورا في الأدب الفلسطيني. فقد زارها الشاعر الدكتور هزاد جبور حياء (شعباً محسوراً)، وكلين ماريسا وميمرا بالآدب الأندلسي. فتذكر قول المعتمد بن عباد (١٠٠٧ - ١٠٦٢ هـ - ١٦٦١ م) يوم غزلها^(١٣)

لقد حصلت يا ردة - فتمرت لمكانة عقيدة^(١٤)

فسمج هزاد جبور معاولنا أيدت المعتمد، وسمجها العادة الأندلسية - على أنها فتح من الفتح - إلى ميدان مناسبات المعاصرة

لقد جشاك يا ردة فلما أحلاك من بلدة

تذكرنا ابن عباد وأبطلنا أتو بعده

لقد عاشوا لقد رقدوا كرام العيش والرفقة

لقد جشأ نحيبهم فقد طالت بنا العدة

جماعة الثغر تعاننا فنعن اليوم في شدة

أصابتنا بأراضينا أصدوا أوفر العدة

لهم في البقي أصدارٌ ذور أرناد مشددة

فحنى صخرة الأفسى بها أعلامهم عدة

فيا أجدادنا عفا الساني كاره مبردة

عسى الرحمن يكفينا بلاءَ نزلجي صدة

أتاني بعد ذا صوت يزول الحزن والوحدة

به عطف وتحنن به الثبرات معدة

وكانت حلوة رقيقة

بان النضر في الوحدة

لقد زالت معالكتا

فقل للعرب يا ولدي

وفي سائفة خامسة الحواضر الأندلسية التي أتى الشعر الفلسطيني على استعاضتها،
يكني الشاعر ماضي الأبدان الزاهر، وإخذه طبيعة المكان الخلابة على ضفة المتوسط،
والعودة الأخرى منه على مرمى حجر، فتأتي مزوجة بمشاعره وأحاسيسه وجراح أمته.

- وبالقصة

رششت العطور

على جرح حزني

فأسبل جنه

فسلّمت رعدة شوق

إلى حلمي

فأنكر حزنه

.....

رايت امتزاجاً لقلل يهود يروح

بنحوي، ويضعك من يأسه

ويستلهم الهيمعات برغب الجروح

فالأندلس جزء من تاريخنا منه نستمّد الدرس والعبرة للظنوج من المازق الذي نعيش
فيه اليوم، فلنا أن نتفلس بأوجاده وعطائاته، ولنا أن نرثي ماضيه وهنّاته دفعا لمسيرة
الانتماق، والشعر الفلسطيني من قلعة مائقة يؤكد على هذه المعطية؛ بناء العاضر
والمستقبل بالعمل، وليس بالشعارات

- وبالقلم العالية

منظر: تأتي جنود

- كان لذلك ملامح عصي -

لنصر الأماني

.....

فأصبو لتراثي جدي

لأدرك أفاق وجدي

أقول وبإعانة^(١٠)

إن تشريد الفلسطينيين من دياره وملاحيته حيث حل أوحى للشعراء الفلسطينيين باستحضار ممارسات محاكم التفتيش الكنسية التي فشلت بالأندلسيين إثر السقوط التدريجي لوطنهم في يد الممالك المسيحية. إمعانا في الفتح بهم، وطمسا لتفاهتهم وعقوبتهم^(٢٤). يطالب شاعر فلسطين إبراهيم طوقان يوم «الثلاثاء الحمر» في ١٧/٦/١٩٢٠^(٢٥) ويقرنه بإيام سوداء أخرى في التاريخ العربي ومنها أيام محاكم التفتيش:

لما تعرض نجمك المنعوس	وترنحت بعزى العيال رؤوس
ناح الأذان وأهول النافوس	طاليل أكره والنهار عبوس
...	...
يوم اطلّ على المصور الطالفة	ودعا دأمر على الزوى المتكاثفة
فأجابه يوم أجل أنا رايه	لمحاكم التفتيش تلك الباغية

لقد شهدت مجلتها وقراتها
لكن هناك مصائبها ونوائها^(٢٦)

وفي المعنى نفسه التتبع لعمليات غلصن محاكم التفتيش قبيها على جرائم الاتصاف البربرياتي وجرائم الصهيونية في فلسطين أمام ناظري الزعامات التي تقاسمت من نصرة الشعب الفلسطيني في ثورة الكبرياء سنة ١٩٢٦:

أيه ملوك العرب لا	كنتم ملوكا في الوجود
هل تشهدون محاكم التفتيش	في العصر الحديث
فرموا انظروا القسام	بشرق نوره فوق المصروع
فرموا اسمعوا من كل نا	حية يصيح دم الشهيد
فرموا انظروا الوطن الذبيح	من الوريد إلى الوريد
يوحى إلى الدنيا ومن	فيها بأسرار الخلود
ما بين ملقي في السجون	وبين ملقي شريد ^(٢٧)

وبهجة لهب القصيد يدين الشاعر عدنان النحوي الواقع العربي في ظل دموية الأنظمة الحاكمة رايضا بينه وبين أيام محاكم التفتيش:

عصبة الحكام جورى ربما	لم يطل عهدك جورى واظلمي
أدم براق وفتية ينساقطو	ن وعصبة الطافوت فيهم تحكم
والشعب مسكين يجر دُفوفه	سيف تُشك به اليدان ويكجم

وتُرد أبواب المسجون وخلفها
ويُشرد الأحرار في أفولهم
ومحاكم التنقيش مدّ روافها
ومهازل فيها تُعاند هاضق
يا شعب باسمك كم تُباح مظالم
والشعب لا يدري ولا هو يحكم^(٩٩)
ومحاكم التنقيش، وإن باعيت أزمانها واختلّت سلطاتها نطل جريمة ضد الإنسانية
مصيرها الزوال. يقدم توفيق زياد في «غاليو ١٠٠ عام» من «اقتوا أموالكم واتهبنوا»
مثلاً على انتصار الحقيقة والحق على الزعم والظلم:
لكن الأرض تدور... لا
يا غاليو
أربعمائة عام
مضت الأيام وجاءت أيام
وتعرت كل الأوهام
لو كنت تعيش
لرايت بعينك محكمة التنقيش
قدروها الريح كغفلة زيش
لا محكمة التنقيش ولا الطفيلان
تقدر أن تقتل...
أكثر الإنسان؟^(١٠٠)

كل هذا يكلف من أثر الأندلس في نفوس الشعراء الفلسطينيين وفنّانهم على
تحويلها إلى مصدر إلهام، فتكتبها قريحة بلنكية فلسطين إلى حد كبير. الأمر الذي خلفها
في نفوس الشعراء التي لم تندر فيها صورتها العربية الإسلامية الأصلية بحلول صورة
إسبانيا المسيحية محلها. فقبل فلمنطين وقبل الأندلس عرف الأدب العربي مرثي
المدن والعمالك الضائعة. ومنها دالية الأسود بن يعفر التي يكي فيها مملكة آل الموحدين
الذين حكموا الحيرة، وأقاموا فيها قصري الخورنق والسدير، وسبئية البحتري في إيران
كسرى، وميمية ابن الرومي في رداء البصرة يوم استباحها الزنج فقتلوا من أهلها خلقاً
كثيراً، وهتكوا الأعراس وحرقوا القصور وسلبوا الأموال. فهكاه الديار من أسيل عند
الجليليين والإسماعيليين. أما منذ العصر العباسي فقد تحول هذا الفن إلى تقليد

للمعاصرين، ولم يعد بالضرورة نتيجة تجربة عاشها الشاعر. أما في الأندلس فهكاه الديار فن نابع من قلوب أممعتها المأساة، ومن حناجر بحث وهي تستصرخ الإخوة، وليس من مجيب إلى أن استباح الديار غمو كانوا يعرفون مدى العقد الذي يكتفه لهم والعقيد لهم ولثقافتهم وحضارتهم. فالمرثي الأندلسية صادقة العواطف وحقيقية المشاعر تشكلت في رحم المأساة، حتى لا نأتينا نبالغ إذا ذهبنا إلى تفوق الأندلسيين في هذا الفن على أجدادهم في العصر الإسلامي وقبيله، ولهذا كانت الأندلس ومرثي أدبها اقرب إلى نفس الشاعر الفلسطيني من غيرها من المآسي التي حلت بالأمة العربية عبر العصور. استمدى الأديب الفلسطيني الأندلس عبر قنوات زمنية ومكانية، فقد تطقت الحاجة إلى التراث الأندلسي من الأديب أن يعود إلى الوراء ما بين خمسة قرون وثلاثة عشر قرناً ليرثي من هناك عناصر إغناء وتكوين لعمله الأدبي، واجتاز بقريحته على صعيد المكان، حوض المتوسط من ضفته الشرقية إلى ضفته الغربية ليقيم لنا من خلال رؤيته الأدبائية الدرس والعبرة من مأساة الفوقوس المنفرد.

فمرحلة الشاعر الفلسطيني مرحلة مكانية بانتقاله من فلسطين إلى الأندلس، وهي أيضاً مرحلة زمنية وانتقاله من الواقع العربي الأثري، واقع الانهزام والتمزق والظنوع إلى ماضي ازدهرت فيه أسطوار العرب قروناً، أما فترة التفتت والضعف العربي في الأندلس فقد انتهت بسقوط غرناطة، وفراق مأساة نهاية شعب دولة وبداية مأساة عقيدة حضارية. وبهذا جعل الشاعر الفلسطيني من مأساة العرب في الأندلس مأساته ومأساة البشرية جمعاء.

والشاعر الفلسطيني يدرك أن الصراع في الأندلس كان صراعاً حضارياً، إذ إن غرناطة المسلمة قد سقطت في يد المسيحيين الإسبان بعد تسعة وثلاثين عاماً فقط من فتح المسلمين الأتراك للفلسطينية عاصمة بيزنطة المسيحية. وسواء بالغ الأديب في التعامل مع الحقيقة التاريخية، أو اقتصر على التعامل معها في حدودها الحقيقية فقد نظر الأديب إلى الأندلس وعناصرها مقتونة في جل الحالات يذكر شخصياتها التاريخية وأثارها الحضارية، فالغاية من استحضار عبدالرحمن أو طارق أو قرطبة هي عهد الأمويين هي الإحالة إلى عهد التكرامة من ناحية، وإلى الواقع العربي الملهاو من ناحية أخرى. فاسم طارق يرتبط بفتح الأندلس وفتح بصيرة العالم بإدخال المعرفة والعلم لهذا البلد، ويرتبط أيضاً بالنصر العسكري والفتح المبين الذي نحن اليوم في أمس الحاجة إليه. أما عبدالرحمن الداخل فهو تعبير عن القيم العربية

الأصيلة والمروية والشجاعة والعزيمة التي لا تُقهر. فقد استطاع بشجاعته وحيويته تحقيق النصر على كل من عاداءه، وأعلن العرش مهيباً عادلاً وسيداً متواضعاً^(١١).

أما استحضار الأندلس في فترة تفككها وضعفها حتى سقوطها فالثابت منه محاسبة الذات من خلال توظيف التاريخ بين الوعي واللاوعي حيث ذكر الشعراء بالأسباب التي دفعت بالأندلس إلى مأساتها ومنها الخلافات الإقليمية التي كانت تعزق المسلمين، فمأساة الأندلس مثلها مثل مأساة فلسطين هي مسؤولية كل عربي وكل مسلم، فالشعراء لا يحددون مسؤولاً بعينه، وإن كانوا لا يستثون منها، لا حاكماً ولا محكوماً، ويؤمنون إلى الألفية والإهمال والانغماس في الملذات والشهوات، وحمل الشعراء العرب المسلمين والإسبان المسيحيين مسؤولية هدم الحضارة الإنسانية في الأندلس، فأولئك جناء بالإهمال والخفلة، وهؤلاء جناء بالتمسب العرقي والديني الذي دفعهم إلى معاداة الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، فقد وظف الشعراء التاريخ توظيفاً فكرياً لا يخلو من (أيديولوجيا).



الرواية المغربية ورهاناتها - شجر الغلاطة - نموذجاً

د. عبد العالي بوطيب**

الحديث عن الرواية المغربية، كما هو معروف، حديث شائك ومعقد، نظراً لاعتبارات عدة لعل أبرزها وأهمها التراكم الكمي والتنوعي، الذي يدات تعرفه في المدة الأخيرة، لدرجة يهيمن معها الإنتاج الروائي على المشهد الثقافي المغربي ككل، وللتقريب القارئ من هذه الحقيقة وجعله يلمس بعض تجلياتها، اخترنا الحديث عن أحد أعلام هذه المسيرة، الميلودي شقموم، بمناخية صدور روايته الأخيرة، «شجر الغلاطة». وقد قسمنا حديثنا هذا إلى قسمين الأول مدخل نظري عام لقراءة ومبادئ شقموم الإبداعية، تناولنا فيه بعض أسس تجربته الروائية من خلال مفاهيمه النظرية الأساسية، أما مفهوم الكتابة ومفهوم القراءة، لما سيكون لهما من دور كبير في بلورة ما يسمى لاحقاً بالرهانات الروائية. أما الثاني فمخصص، حاولنا فيه معالجة تجليات التصورين السابقين من خلال الرهانات الفنية والفكرية التي تطرحها رواية - شجر الغلاطة - لنخلص في النهاية لتحديد ما يمتلكه هذا العمل بالنسبة لتجربة شقموم الروائية خاصة، والمغربية عامة، طبعاً عن القسم الأول

القسم الأول، مبادئ شقموم الإبداعية

- مفهوم الكتابة عند شقموم ما من شك في أن كل مبدع يصدر أعماله عن تصور جمالي نظري عام يحدد الإطار الكلي لممارسته، كما يرسم في الوقت ذاته، الخطوط العريضة لأهدافها ومراميها، وهو تصور نظري قبلي قد لا يظهر دائماً على مستوى

* الميلودي شقموم، شجر الغلاطة، مطبعة فضاء، المكناس، الطبعة الأولى، 1994.

** كلية الآداب، المكناس، المغرب.

وهي الفلن، بقدر ما يظل غالباً في مستوى لا وعيه فقط. لهذا نرى التعبير عنه عادة ما يتراوح بين التصريح والتلميح من مبدع لأخر. وهكذا، وهي الوقت الذي نجد فيه بعض المبدعين يكتبون بالتعبير الضمني عن تصوراتهم النظرية، نجد البعض الآخر يصبر على التصريح بها، إما في شكل كتب مستقلة، أو استجابات خاصة، حيناً، أو في شكل خطاب ميتا - إبداعي مصاحب لهذه التصومن، أحياناً كثيرة أخرى.

وكيفما كان الأمر، فإن هذه المسألة بقدر ما تبدو ظاهرياً للبعض عادية وطبيعية لا تثير أي اهتمام، فإنها تشكل لأخرين حدثاً فكرياً بالغ الأهمية، خصوصاً إذا علمنا أن قيمة أي عمل إبداعي، كيفما كان نوعه، تستمد أساساً من قيمة الخلفية النظرية التي يجسدها، الأمر الذي تتحول معه هذه الخلفية، عملية كانت أو ضمنية، المعيار المميز وتقييم لقيمة هذا العمل أو ذلك، وتعدد درجته الفنية في المشهد الإبداعي العام.

في هذا الإطار، إذن، يتدرج اهتمامي الطامس بتصور شغفوم الإبداعي باعتباره تعبيراً عن خلفية نظرية، فنية وفكرية، متميزة في الساحة الإبداعية المغربية.

فماذا عن هذا المفهوم؟ وماذا يعبره؟

اعتقد أجمالاً ودون الدخول في التفاصيل، أن اهتمامي يظهر في تصور شغفوم للكتابة متميزة عن باقي التصورات الأخرى، فهو يختلف عن الكتابة كالمحاولة أو كإثبات الذات ضد محاولات الإلغاء والإقصاء والخلق، فعندما نكتب في أوقات السبعينات متأثرين في ذلك براودن من كتاب المستهات، وبالوضع الثقافي العام آنذاك (....) كانت الكتابة هذه أداة من أدوات تأكيد الفردية والجماعية. وكان أقصى ما نطمح إليه، هو أن نصبح جنوداً في هذه المعركة⁽¹⁾، وهي أهداف لا يمكن تحقيقها في جميع المجالات، وليس في مجال الكتابة وحده، إلا عن طريق المفاخرة والمميز والاختلاف، «ضرورة التميز، بل حقبة التميز، لكي يجد الواحد منا مكانه، ولكي يوسع داخل ذلك الهم فضاهه⁽²⁾». لذلك فهو يرى أن الكتابة إما أن تكون إضافة وتجاوزاً، شخصياً وغيبرياً، أو لا تكون، وأن الكاتب إما أن يكون مبدعاً أصيلاً أو لا يكون، لأن النسخة (le don't) حسب تعبير ج. كيليوط، لن تخرج عن مساحة الظلمة إلى الضوء، ومن دائرة التبعية إلى الاستقلال الذي يحلم به كل فنان حقيقي أصيل، وبعبارة أخرى فهو يرفض رفضاً باتاً الكتابة الاستنساخية التي يكرر فيها «الناسخ» المنسوخ، تماماً كما يرفض في الوقت ذاته أن تكون تكراراً لبعضهما البعض، وهي ثقافة ليست غريبة عن روائي تريس وترعرع في ظل مناخ ثقافي وسياسي تدعو كل شروطه للمفاخرة والبحث عن الهوية، الفردية والجماعية،

الشخصية والوطنية والقومية، من أجل إثبات الذات على كل المستويات والأصعدة، ساعده على ذلك تكوينه الثقافي المتنوع والمتكامل، عربيا وفرنسيا، أدبيا وفلسفيا. إذا أضفنا لذلك كله خصوصية الظروف التاريخية الذي وجد فيه بكل تقلباته وتفاصيله السياسية والعضارية، الداخلية والخارجية، وتأثيراته العامة في المسار الفكري والإبداعي لمتلقي تلك المرحلة الحاسمة، حيث: (جو التفسير، وإرادة التجاوز يدفعان بالمجتمع كله في هذا الاتجاه)¹⁴. أمكننا بسهولة، فهم سر التوجه الخاص والمتميز الذي سلكه هذا الكاتب في أعماله الروائية على المستويين: الفني والفكري، كتصوير إبداعي ملموس من ثقافة نظرية مناصلة عامة. وهي ثقافة لم تنحصر أصداؤها في المجال الأدبي فقط، بل تجلوه لتشمل المجال الفكري أيضا - حيث نلاحظ الإصرار على التميز والإضافة، بدل التكرار والاجترار، كاستراتيجية أساسية لإثبات الذات في علاقتها بالآخر، في إطار من الوحدة والتعدد، لا فرق في ذلك بين ما هو فكري وما هو إبداعي. (إن الباحث الحقيقي يجب أن ينتهي إلى إشكال عمود، لكنه، لاشعوريا أو شعوريا، ينبغي أن يكشف - منطقة ظل - خاصة به، وأن يتوجه بكل قواه إلى هذه المنطقة، فهي كل عنصر، وكل شيء، توجد مناطق ظل والظل ليس الظلمة، إن كل شيء، كل إنسان، إذن كل الظواهر والحدود والمفاهيم، يفتقر إلى أن نعرف طبيعة الوحدة والتعدد)¹⁵.

<http://ArchiveBeta.Bakhrat.com>

وبذلك يتجلى بوضوح أن اختيار هذا المعنى من قبل شفيق ومأمثاله، لم يأت مصادفة، كما لم يكن تعبيرا عن نزوة شخصية عابرة، ولا تقليدا غريبا جدا، بقدر ما هو استجابة موضوعية لحاجة تعبيرية فرضتها مرحلة تاريخية معينة، مما يفسح، عن هذه التجربة، وبورها من التجارب الجادة الأخرى، الصيغة التجريبية الشكلية المفضلة التي طالما اختلفت بها، وبغيرها، خطأ، اللهم إلا إذا كنا نعطي لهذا المصطلح مقبولا شعوريا يتجاوز حدود المعنى ليطال المعنى، في وحدة تكاملية تألفية عامة تجعل الشكل الحديث الأداة الأنسب للتعبير عن المضمون الحديث. وهذا ما ينطبق تماما على أعمال شفيق الروائية، حيث يسيطر الشكل جنبا إلى جنب المضمون في السجود وتكامل تامين، وكأنهما وجهان لعملة واحدة، تمكس في مجموعها أسئلة وعمق تجربة هذا الروائي في التعامل مع الواقع وتشخيص معضلاته. ويقول: «إننا لم نأت بهذه الصفات الروائية من الخارج، أو هذه المعبريات من الخارج، بل إنها نتاج تفاعلنا وإفئنا وطموحاتنا مع الخارج، وإفئنا وكذلك تراثنا ملي، بها، ملي بالمعجائب والغرائب مثلا، وهذا التفاعل هو الذي

أقرزها وجعلنا نعلمها بأشكال متعددة، ليست كلها، لحسن الحظ، سليمة أو شكية، فهي لو لم تصادف فيها شيئاً عميقاً لما رفعتها إلى درجات تقنيات أساسية في الكتابة^(١٦)... حقيقة يمكن ملامسة مظاهرها وتجلياتها المختلفة والمتععبة في أكثر من جانب من جوانب أعماله الروائية، دون استثناء، وخاصة منها - شجر الخلطة - كما سنوضح ذلك لاحقاً، قبل ذلك، ماذا يمكن أن يقال عن تصور مفهوم الخاص للقراءة مفهوم القراءة عند شغموم؟ هي ارتباط تام بمفهوم الكتابة السابق، يتعد تصور شغموم للقراءة، كجمالية بعيدة موزجة تنعم الأولى وتسهم في تفعيلها؛ (فالتصن طلاقة عمل ممكنة يحققها فعل القراءة)^(١٧). أو كما قال بلوس (Jules)، (إن فعل القراءة وحده يعمل على - تمييز - الأعمال الأدبية)^(١٨).

ومادامت الكتابة لدى شغموم مشروعاً ثقافياً يقوم أساساً على المقابلة والتميز، شكلاً ومضموناً، هذا هو ما يوفى ومتداول، فإن ميثاق القراءة (le pacte de la lecture) الذي ينشد إقامته مع المتلقي سيكون بحكم العلاقة الجدلية الموجودة بين الكتابة والقراءة، بالضرورة، مقابراً ومخالفاً لما ألفناه، لما يتطلبه من مجهود إضافي من القارئ للتخلص مبدئياً من التصورات النظرية الجاهزة كخطوة أولى على طريق تحرير الفكر وإعداده لقبول نص روائي حديث يقوم على رفض القراءات والتفسير القوي، لذلك، فأعمال شغموم الروائية، شأنها في ذلك شأن باقي الكتابات التجديد الأخرى، تتطلب ميثاق قراءة جديداً، فكياً، ومنهجياً من معايير الكتابة التقليدية، ليتحقق التفاعل والتجاوب المطلوبين في مثل هذه الحالات، «فالتجربة الجديدة تستدعي القراءة الجديدة»^(١٩).

في غياب ذلك، يحدث شرخ عميق بين فعاليتي القراءة والكتابة، مصدرة تآخر الأولى عن مواكبة تطور الثانية، مما سيؤدي حتماً لأحد أمرين، كلاهما يشكلان خطراً حقيقياً على الإبداع وحركيته. كان تفهم عري التواصل بين القارئ والكتاب يدعو إلى عدم التكلم، كما حصل بالنسبة للشعر العربي الحديث في مرحلة معينة من تاريخه، أو يستمر الإقبال على القراءة لكن من منظور تقليدي متعبر من شأنه الإضرار بطبيعة هذه الأعمال وتشويهها. وهو ما لا يخدم في الحالتين معاً الحركة الأدبية في بلادنا، ويحول دون تقدمها. لذا نرى شغموم يلج على ضرورة تحرير الفكر التقليدي المتعامل مع إبداعاته من هيمنة المعايير النظرية الجمالية الجاهزة، في محاولة لخلق شروط تواصل حقيقي فعال معها، خارج أسوار القيم الفنية المتوارثة. بعبارة أخرى، إنها دعوة

لشروط متفتحة وعالمية تراجع التصورات النظرية على ضوء المستجدات الإبداعية. خلافاً لنقيضتها الاستهلاكية المادية التي تخضع الإبداع للنظرية. يقول في هذا الصدد: «أنا أكتب رواية الفكري - الكاتب، أي الفارئ الذي لا يقرأ لتمام، فلنا لم استطع لحد المساء، أن أعطيهم كيف يفتح المرء كتاباً لتمام هذه قمة العبث، أكبر إهانة للكاتب والكتاب»^(١) وهو في ذلك يلتقي برأي بعض المبدعين المغاربة الجادين الرافضين لبعث التزول بمستوى أعمالهم الأدبية، فنيا وفكريا، يدعو الاقتراب من عامة الناس^(٢). هذه الأسباب كلها ارتبطت دائما في ذهني مسألة قراءة أعمال بعض المبدعين، مغاربة وعربا، ومن بينها طبعاً روايات شعوب، بفكرة المغامرة المحفوظة بالمخاطر، لما تتطلبه قراءتها من مجهود فكري استثنائي، قد لا يقل في الغالب، عن مجهود المبدع نفسه، وهي مغامرة تكبر وتتضخم طبعاً حين يتعلق الأمر برواية صغيرة محبوبة بدقة متناهية - كشجر الخلاطة - فكيف عكست - شجر الخلاطة - هذا المشروع الروائي - الشعوبي - إذا صح التعبير؟

وماهي المقومات الفنية والفكرية المعتمدة في بلورته وتحقيقه؟ ذلك ما سنحاول القيام به في القسم الثاني الخاص من هذه الدراسة.

القسم الثاني: دراسة رواية (شجر الخلاطة)

<http://ArchiveBeta.Sakhr.com>

تعد رواية - شجر الخلاطة - العمل السادس في مسيرة شعوب الروائية، تتكون من ١٢٦ صفحة من الحجم المتوسط، موزعة على خمسة فصول معلونة، هي:

- ١- هل تعرف اسمك؟
- ٢- أيها المعوق؟
- ٣- أهذا لكلي اسمك؟
- ٤- اسمي ملي لتضحك معا؟
- ٥- عين المعيش.

والرواية من أولها لأخرها عبارة عن حوار بين شخصيتي مصطفى شيش كباب (صاحب نظرية الأسماء، طالب جامعي حاصل على شهادة الإجازة في الأدب العربي، يشغل مائتاً لعربية هوندا بالدار البيضاء) والجيلالي الخلطي، صاحب نظرية الشغل (أحد أبناء مدينة ابن أحمد، حاصل على الدكتوراه في الفلسفة من جامعة السوربون).

(١) انظر: عبد الله العربي، في حوار التحديث والديمقراطية، مجلة الآداب البيروتية، ج: ١ - ٢ - ١٩٩٥، ص: ١٢.

مطلوب نتيجة صدمة نفسية قوية لحقته بعد إغراقه في الحصول على عمل لائق، وانعزاله عن الناس) تبدأ أحداث الرواية بالتقاء هاتين الشخصيتين في الدار البيضاء التي جاءها الجيلالي الخلطي للبحث لندوة نظاها من أحد أقاربه الشيخ المعطي الكمنجة قبل موته، وبما أنه مشلول فقد اضطر لاستئجار عربا مصطفى شيش كياب لنقله من كراج علال لميدي عثمان مقر إقامة قريبه.

في هذا الفضاء المطلق المتحرك - عربية الهوندا - وداخل هذا الحيز الزمني الضيق المحدود، تدور أحداث القصول الأربعة الأولى من الرواية، في شكل حوار شامل متع، بعد بمثابة رحلة فكرية - تبدأ بالتعارف لتنتهي بمناقشة مجموعة من القضايا المعيشية الخاصة (دلالة الاسم، الانتماء الجغرافي، العمل، التكوين، الشهادة، الجنس، الأمومة) الفصل الخامس والأخير من الرواية، معلن بـ (عين المعيش) ويشكل شوطا ثانيا من هذا الحوار، لاعتبارات عدة، منها:

أ - على المستوى الزمني: إنه موزون عن بقية القصول الرواية الأربعة الأولى بفترة تفصل الفصل الرابع (انظر مني تشعلك معا) عن الخامس (عين المعيش)، وهي مدة زمنية طويلة، فهو مبنية مبنية من (من المسألة لا الطريق الشخصيتين المتحاورين، قبل التقائهما مجددا مع بداية هذا الفصل.

ب - على المستوى المكاني: يتميز هذا الفصل عن باقي القصول الرواية السابقة بكون الحوار يتم فيه داخل فضاء ثابت فار، هو برادة الشيخ المعطي الكمنجة، مكان إقامة الجيلالي الخلطي.

ج - على مستوى الموضوع: نلاحظ أن مضمون هذا الفصل يكتسي صبغة إخبارية مفارقة تماما لمضمون حوار القصول السابقة الإنشائية، لما يهيمن عليه من رغبة مشتركة في تبادل الأخبار الجديدة المتعلقة بكل شخصية، خاصة منها ما يرتبط باستعادة الجيلالي الخلطي لعافيته من الشلل، وضياع عربية مصطفى شيش كياب في حادثه، ومضاعفات ذلك كله على مبادئ وقيماته كل واحد منهما، مما سيحيل بالتاليهما على إنشاء مكتبة تعمل اسم (راقية والمعطي للكتب المستعملة) تضم بجانب عيون الأدب أصوات الكتب الفلسفية، حفظا لذكرى هذه الشخصية من جهة، ونشرا لأغانيها بين أبناء الفئات الشعبية من جهة أخرى.

من خلال هذا العرض المركز لأحداث رواية - شجر الخلاطة - نلاحظ أنها وإن كانت ظاهريا تنقسم لخمس فصول متعنة، فإنها جوهريا تنوزع لخمسين كبرين فقط.

منفصلين (زمنيا، مكانيا، وموضوعيا) ومتكاملين (روائيا ودلائيا).

القسم الأول: يضم الفصول الأربعة الأولى، ويمتد على حوالي ٩١ صفحة، يمكن تسميته (لسان المعيش)، وقد كانت المفارقة فيه بيد مصطفى شيش كياب الأديب صاحب نظرية الأسماء.

أما القسم الثاني: فيتكون من الفصل الخامس والأخير، ويمتد على حوالي ٢٢ صفحة، احتفظنا له بنفس تسميته الأصلية (عين المعيش) كمقابل موضوعي لعنوان القسم الأول، ويؤشر على نظرة الجيلالي الطاطلي - الفيلسوف، الخاصة للحياة.

تقسيم يدعّمه بالإضافة للعناصر السابقة الثباين التمييزي الموجود بين عناوين فصول كل قسم، فعناوين الفصول الأربعة الأولى، ذات صبغة إنشائية، استقاهمية أو تمجيبة، بينما صبغة الفصل الخامس إيجابية تقريرية.

فماذا يمكن أن يقال عن كل قسم؟

القسم الأول أو لسان المعيش، يتكون هذا القسم، كما قلنا سابقا من الفصول الأربعة الأولى للرواية، أي ما يقارب ٩١ صفحة، أما على المستوى الزمني فيتميز بقصر مدته التي لا تتجاوز الستة، تنبع الزخطة الداخلية التي جمعت مصطفى شيش كياب بالجيلالي الطاطلي من كدراج حلال لميشي عثمان سورور بالعلي الحسني، إلا أنها على قصرها شكلت فرصة كافية للتخمينات بين مختلفين قضايا (فلسفة/أدب)، نفعها (تساؤل/تشاؤم)، وفيزيقها (سليم/مشلول)، لتبادل وجهات النظر حول مجموعة من القضايا العادية البسيطة (كالاسم، الجنس، الشهادة، العمل، الحب، الأمومة، الولادة)، في محاولة لاستكناه أبعادها، واستجلاء مواطنهما المتباينة بخصوصيتها، مما يمد حرقا للتقليد السائد في الكتابة الروائية الكلاسيكية المعروفة بطرحها للقضايا العامة الكبرى، واتخاذها مقية لترميز قناعات أصحابها الأيديولوجية والفكرية على حساب الجوانب الروائية والفنية السابقة.

على أن - شجر الخلطة - وهي تتخذ من الأشياء اليومية العادية البسيطة موضوعا حكائيا لها، فإن هذا لم يمنعها، مع ذلك، من طرح القضايا الإنسانية الكبرى المرتبطة بها، في شكل مراوحة دائمة ومستمرة بين الخاص والعام، الجزئي والكلّي، طبعت حديث المتحاورين. وهذا ما أعطاهم نكهة خاصة، جعلتها تعكس الجوهرية من خلال الشكلي، والهام عبر الثقافة، والداخلي انطلاقا من الخارجي. ويستشف ذلك بوضوح من مختلف مقاطع الحوار الدائر بين مصطفى شيش كياب والجيلالي الطاطلي، حيث إنها وإن كانت

تدور في مجملها عن دلالات العناصر المعيشية العادية السائدة، وتأثيراتها العميقة على حياة الأفراد، باعتبارها «جروحا نرجسية» كما يحلو للروائي تسميتها، فإنها مع ذلك كانت بين الفنية والأخرى تعلق بنا في أجواء مناطق فكرية نلامس عبرها أبعاد هذه الجروح الخاصة على شرائح اجتماعية عامة في ارتباطها بمناطق ومهن محددة. وهذا ما حدث مثلاً حين تناول مصطفى شيش كتاب اسم الجيلالي الخلطي بالدراسة والتحليل من منطلق نظريته الشهيرة في الموضوع، لينتهي لخلاصة عامة تخص دلالة أسماء مكان منطقة الشلوية ككل. يقول: «عندما تجمع سجل الأسماء العتيقة في الشلوية، وربما في أية منطقة أخرى أو في البلد كله، تظهر لك المسألة ضاحكة أو باكية... فلا تفتقر بهاء أو ضحك... وقد تجد، إذا شئت، التاريخ الخاس بكل منطقة في سجل أسمائها»⁽¹⁾.

وبذلك لا تتحصر أهمية نظرية الأسماء لصاحبها مصطفى شيش كباب، ومن خلالها الرواية ككل، في دراسة مختلف الأسماء، وإبراز آثارها السلبية على حاملها، أو ما نسميه الرواية بـ «عبد الاسم»⁽²⁾ فقط، بقدر ما تصبح أداة فهم الواقع المعاشوي لمنطقة بأكملها، أو عامل نظرية وتفسير لبعض الممارسات القروية اللاإنسانية في مرحلة تاريخية معينة أيضاً. ويتضح ذلك من الطريقة المعقدة التي أصبح بها شيش كياب اسماً لعائلة مصطفى، لتستوعب إليه يحكي للجيلالي الخلطي قصة هذا الاسم العتيق: «ذهب عمي ووادي يطلب كل واحد منهما دفترًا للحالة المدنية، والذي أكبر من عمي.. لذلك كان أول من توجه للموظف بالكلام بعد أن قدم جميع الوثائق، وشرح العطليب واستفزه الموظف، قال وادي: نحن معروفون عند الجميع منذ قرون بأولاد الدلائي... الاسم العائلي الذي نريد، الدلائي... ضحك الموظف وهو يقول: «شيش»، ثم كتب في السجل أمام الاسم العائلي: شيش كياب... والثقت نعو عمي متصنعاً الجذ والمطلة: «أنت أبو قرن؟... احتج عمي بصوت خفيض: بوهرن... وهكذا نشأت العائلة في الحالة المدنية والمجتمع، واحدة باسم «شيش كياب» والأخرى باسم «بوهرن»... وأعدت للنسب إلى الخلاعة وغفة العتل، والأخرى إلى الحيوان والبلادة»⁽³⁾. وبذلك تصبح هذه العناصر العادية الثقافية ألواناً تعبيرية لرسم لوحة الجروح الفردية من جهة، وأداة لتشخيص ماضيها الجماعية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها من جهة أخرى.

إلا أن مصطفى شيش كياب رغم إدراكه العميق لهذه الحقيقة التراجيدية، لم يتوقف لحظة عن التعلق بالحياة، والإصرار على المواجهة، دليل إنسانيته. وعنوان وجوده الذي

من دونه تفقد الحياة كل طريق لتقلب الموت مؤجل، أو الإعدام مع وقت التنفيذ. وما قبوله العمل كسائق عربة هوندا، رغم حصوله على الإجازة في الألب العربي، إلا دليل على هذا الإصرار وهذه المقاومة، رغم العراقيل والصعوبات التي تواجهه، شأنه في ذلك شأن صديقته (سعيدة/شامة) الحاصلة على شهادة البكالوريا، التي - مع ذلك - قبلت الإشراف على محل لبوع الدجاج، بدل الاتزواء بأحد أركان البيت (قبر الحياة). لهذا نراه ما إن يستمع للحكاية الجبلالي الخلطي، ويتعرف على سر إصابته بالشلل بعد الصدعة الضمعية القوية التي تلقاها إثر فضله في الحصول على عمل يقيق بالشهادة الجامعية المحترمة التي بحوزته (دكتوراه في الفلسفة من جامعة السربون)، حتى صاح في وجهه مؤلها وموتها: «تستسلم للموت، للهزيمة، للقهر، للعجز». بعد هذا بعد أن كافحت نصف حياتك أو أكثر.. وتغتر.. تغتر الشلل بعد أن أنك الفرج.. كيف لا تكون المساء كما الصورة وتقول إننا في حاجة للفلسفة؟.. هذه فلسفة... هذه أية فلسفة هذه التي تقود إلى العجز.. وأي وهي.. أي فكر هذا الذي يؤدي إلى الشلل واسترقاها وا... (..) الظاهر أنك استسلمت، تلك الأزمة وتركها لتتحمك، وقد تخلصت من تأنيب الضمير بأن حولتها إلى قبال هزلو لوجي. بعد أن هتفت في النكاح السيكلوجي⁽¹⁾. هذا الموقف يواجهه الجبلالي الخلطي بفرح طفيف، لما يبطئه في نظره من تناقض ماساوي صرخ بين الكهولة والظاهر.. فهو وإن كان يمس ظاهريا خاصية القوة والتنازل، فإنه يخفي داخلها حقيقة الإحساس بالضعف والهزيمة، ومن ثم فإنه لا يعدو أن يكون في رأيه مجرد واجهة يمتدح خلفها من مواجهة المشاكل بالهروب إلى الأمام. لا أقل ولا أكثر. لهذا نراه لا يشرد لحظة في التماس، بقوله: «إنك تستقط رؤيتك الذاتية... حالتك المأساوية على الخارج... لماذا تصر على إيجاد الفاجعة في كل شيء أكثرى لماذا؟ لك لا تعرفه سأقول لك: إنك تفعل ذلك لتخرج المساء من داخلك، لتتجرد من مسؤوليتك تجاهها.. من غفها الذي يمسكك... لتقول لنفسك الضعيفة: ها أنا القوي.. السليم... المعافى... المقاوم... لا تستطيع أن تستغني الفاجعة.. أن تعطلني.. لأنها هناك وأنا هنا (..)» لذلك لا تتوقف عن الكلام، عن الهذيان حول المساء.. لا تكف عن الصراخ بقدرتك على المقاومة (..) هكذا أنت في الواقع.. فكل أنك قلوبم، وأنت تستسلم.. فكل أنك تهدد وأنت تستعبد.. تعتقد أنك تضعك وأنت تكي⁽²⁾.

وينتهي القسم الأول من الرواية بنهاية الرحلة الداخلية التي جمعت المشاهورين.

ووصول الجيلاني الخلطي لمرحلة قرويه الشيوخ المعطلي الكملمجة بهي سيدي عثمان، دون أن يتمكن مصطفى شيش كباب من إشاعة بتغيير موقفه وأسلوبه في الحياة بتأجيل استمرار تمكنه بنظرته الخاصة حتى بعد مفادته للهولاء.

إن القسم الأول من هذه الرواية بشكل رحلة سجالية فكرية ممتعة، بموازاة الرحلة الحقيقية التي ينلني عليها، حاول فيها مصطفى شيش كباب صاحب نظرية الأسماء، اعتماداً على بعض العناصر المعيشية اليومية، إفتاح الجيلاني الخلطي صاحب نظرية الشلل بالعمول عن أسلوبه في الحياة، واستبداله بطريقته الخاصة في مواجهة المشاكل والصعوبات اليومية التي تعترضه، إلا أن محاولته هذه، باءت بالفشل، ليظل في النهاية كل واحد منهما متمسكاً بأرائه، متحصناً بقناعاته، في انتظار ما سيمرر عنه الجولة الثانية من هذه المواجهة الفكرية، هي القسم الثاني والأخير من الرواية، تكون الرحلة الفكرية ترجمة أمينة ومصادقة للرحلة الحقيقية، على كل المستويات والأصعدة، فهي تتناول - كالأخرى - مجموعة من القضايا المختلفة ولا تتوقف عند واحدة فقط، كما تجسد على المستوى الفكري وجوهي **نظر المتحاورين** المختلفة، وسوف لكل واحد منهما أسلوبه في الحياة، على أن الملتصقة بالإنهاء في هذه الجولة هو أن الرواية تحاول ربط هذه التمازج السلوكية بخصائص فكرية محددة، تشمل في قروية التكوين الثقافي الذي تلقته كل شخصية، فالجيلاني الخلطي مثلاً، يحكم تكوينه الفلسفي، يتمسك بنظرته موضوعية فاحصة للحياة تعري الأشياء وتنفذ لأغوارها دون زيادة أو نقصان، فلا يرى في الوجود إلا ما هو موجود، مهما كانت مضاعفات ذلك النفسية والفيزيولوجية، كما لاحظ، ذلك مصطفى شيش كباب.

أما مصطفى شيش كباب فيتخذ من تكوينه الأدبي منطلقاً فكرياً لموقف متفائل مقابر، يقوم على تجاوز مصاعب الحياة عن طريق ما أسماه الجيلاني الخلطي «بالهروب إلى الأمام»⁽¹⁷⁾، فهو لا يرى إلا ما يريد، ويعمى بالمقابل عن رؤية ما لا يريد، ولو كان حقيقة قائمة، فأنما بالكائن في انتظار ممكن قد يأتي أو لا يأتي، طالما بذلك واضعاً جديداً على مفاسده، ملائماً لرواياته وتكلماته، معتمداً في ذلك كله على مخيلته وقدرته الشخصية على الخلق والابتكار، تماماً كما يفعل الأدباء والفنانون، وحجته في ذلك: «أنا أعمل... ومستمع للقيام بأي عمل... في انتظار الأفضل... لكي لا أهرب إلى الوراء... لكي لا ألتجئ إلى ركن من أركان الحي، أو زاوية من زوايا البيت... لكي لا أدخل سوق رأسى، فلا أخرج منه»⁽¹⁸⁾، يتضح بذلك أن الفرق بين موقفي المتحاورين في الرواية هو في

العمق فرق فكري وثقافي بين نظرتين مختلفتين للحياة، تقوم كل واحدة منهما على دعائم ومبادئ معرفية خاصة تلائم تكوين صاحبيها، تماماً كما حلول تلخيص ذلك مصطفى شيش كباب بقوله: «أنا سأقول لك الفرق بيني وبينك أنا أسقط على الخارج.. يقدر ما أستطيع، ويقدر ما يمكن للخارج أن يتحمل.. بل أسقط عليه لأنه يتحمل.. لأن الأزمة هي هي.. هي مظهرين.. وأنت أنت تستعطن.. توجه الخارج إلى نفسك التي لا يمكن أن تتحمل الكثير، هذا مستوى أول.. هناك مستوى أرفع من زاوية النتيجة.. النتيجة تريد الفرق على مستوى النتيجة أنت أصبت بالشلل وأنا أجري.. أجري.. لا أتوقف عن الجري.. أنا هي ماراطون أبدي..» والتحدث الآن عن الفرق على مستوى النية أو القصد.. ألا تريدنا ساذكره لك مع ذلك.. هاهو: أنت تبحث عن الاستقالة، عن الموت الهادئ في مكان مغلق هو غرفتك وأنا أبحث عن الحرب المستمرة، عن الموت العاصف في مكان منفتح أنت تريد الموت في الداخل وأنا.. أنا أريد الموت في الخارج¹⁹، فهل يستمر الحال على ما هو عليه في القسم الثاني والأخير من الرواية، أم أنه سيتخذ مساراً جديداً مغايراً؟ هذا ما سنحاول التعرف عليه في الجولة الثانية من هذه المواجهة.

القسم الثاني من الرواية أو حين المغيث، يمكن مبدئياً تسجيل مجموعة من الملاحظات، لعل أبرزها كون المواجهة ثنائية تكون سابقتها في ظروف مطابقة تماماً لظروف الجولة الأولى، بحكم المستجدات المهمة الطارئة على المتحاورين في الفترة الزمنية المحذوفة الفاصلة بين الفصلين الرابع والخامس، وما لها من تأثيرات على نظرتيها للأمر.

فمصطفى شيش كباب سينقد عربة الهولندا في حادثة قضت على آخر أحلامه في الحياة السعيدة التي يتمتع بها، مما شكل ضربة قوية لعظمته الهجومية في مقابلة مشاكل الحياة، جعلته يفقد الثقة نسبياً بصلاحياتها، بعدما كان في الجولة الأولى من الشد المتناصرين لها، وتعمك ذلك بوضوح تصريعاته الأخيرة في الموضوع: «تصرف ما - الهولندا - هذه - الهولندا - بالنسبة لنا جميعاً في العائلة.

- مصدر زرق خلال، بداية مشروع عصري، أصل، صندوق توهيركم، وشركة استثماركم.

- هي الآن خرابي ونهاية حلم عائلة²⁰».

حدث يعمل في اعتقادي أكثر من دلالة، خاصة إذا علمنا أن الهولندا كانت تمثل

بالنسبة له في الجولة الأولى وسيلة تطويع العادي. وأداة نقل الخططي من كراج علال لسدي شلمان، في وقت اعتبر فيه إيمانه الفئوي بنظريته وتجاعبها بؤرة إغراء لاستقطاب هذا المشلول وإخراجه من دنيا المعوقين، بمعنى آخر، أنه إذا كانت المربة تشكل الوجه العادي لقوة مصطنع في الرحلة الفكرية، فإن نظريته في المقاومة تمثل مظهرها المعنوي في الرحلة الفكرية، بدليل حضورهما واختلافهما المتزامن. وكأنهما وجهان لعملة واحدة شكلت على امتداد الرواية سر قوة مصطنع المعنوية والتطعية على حد سواء. قوة بدأت تفقد، مع بداية هذا القسم، بعض تجاعبها، كما سيتضح ذلك لاحقاً. وهي ما دامت تقوم أساساً على الوهم والحلم والتخيل كمقومات مرتبطة بالأدب والفن، القاعدة المعرفية الأساسية في تكوين مصطنع شيش كياب، أو ما أسمته الرواية بـ «شلمان المعيش».

الحدث الثاني الجديد في هذه الجولة الأخيرة، يتعلق بتحول الجيئالي الخططي الفيزيولوجي من شخصية مشلولة تشخيصية سابقة، بعد ليلة شعائرية خاصة قضتها بصحبة الشيخ المعطي الكمنجة، انتهت **بعمل عقدة النفسية** والتفزيولوجية في أن واحد. يقول من سر هذا التحول الإيجابي القريب: «لقد إقنيتني قبل العشاء، من هذه اللحظة إلى الفجر لم أعلم أن كنت نمت، هذا أو بليت حزيناً، كنت في عالم تتساوى أو تختلط فيه البيئة بالوقت» (1:100).

« اسمع لي.. الرجل الذي كان نالماً جنبي، الذي كان يحتضن، وثب من فراشه، أمسك بكمنجة كانت تتدلى من سقف الكوخ، تذكر من أن أوتارها مضبوطة، وأخذ يعزف ويغني، ثم ملأ الكوخ بعدد هائل من الأشياء، كان فيهم الأجرع والمشلول والأعشى والمشوه الظهر أو الوجه أو اليدين... أشياء... معوقة... ترقص، لغني... وأنا جنب - المعطي.. كما لو كنت لأزمنة كل عمري - أضرب - على - التمرجة - أو على - اليندير - تصدق؟ طبعاً، أصدق، لم لا أصدق؟

بعد نهاية كل - هيت - يتسحب شيخ، أو مجموعة من الأشياء، يكونون قد شفاوا تماماً!

« وأنت كيف شفيت؟

« بقينا على تلك الحال إلى مطلع الفجر، أتذكر على المعطي - الكمنجة - في مكانها، هناك حيث تراها الآن، وقال لي: نسلي الفجر وننام قليلاً قبل الضحى، وقفت أفك فتحة سروالي في ما يشبه المرحاض، فذهلت إذ اكتشفت أنني كنت واقفاً على وجلي

طول القلعة

- كرامة من كرامات الشيخ المعطي الكنعاني، ليس كذلك؟
- كنت متأكد لو - رأيت - بأن عيشة لو استطعت أن أتذكر كل ما جرى في ذهني، في جسدي تلك القلعة^{١٢٠}.

وعموماً فكيفما كانت تفسيرات الرواية لهذا التحول الغريب، فإن ما لا يختلف فيه الثقل هو دلالة الرمزية بالنسبة للجبال الطلطي وموقعه في الحوار الدائر بينه وبين مصطفى شيش كياب، بخصوص طرق واستراتيجيات مواجهة مشاكل وصعوبات الحياة. مما ستكون له دون شك مضاعفات مهمة على المسار الذي ستعرفه الجولة الثانية من هذا الحوار. ولعل هذا، ما يبرر في نظري، سر استبدال الفضاء المتحرك السابق - العربية - بفضاء مغاير جديد يتصف بالثبات والانغلاق، ممثلاً في بركة الشيخ المعطي الكنعاني التي أصبحت في تلك الجبال الطلطي بعد موت صاحبه، إنه تحول له أكثر من دلالة على مضمون هذه الجولة، في ارتباط تام طبعاً ببعض المتغيرات الأخرى، في ظل هذه الشروط الموضوعية الجديدة والمتكافئة، إذن، ستفوق وتطعن هذه الجولة الثانية والأخيرة من الرواية، أو لتوحيده الحوار، في تلكه المتلاني السابق الموقوف مع نهاية الفصل الرابع فقط، وإنما الأهداف أسلوب سيجالي جديد ميني على ملاحظة ومعالجة موضوعات متعددة لتشكل فرصة الاختيار على نجاح كل أسلوب، وتحديد قدرته على استيعاب وفهم الواقع، خصوصاً إذا ما تعلق الأمر بحداثة غريبة من قبيل حكاية الشيخ المعطي الكنعاني، حكاية تلتطمس وفاتها في كون هذه الشخصية، التي طالما حدث مصطفى الجبال في من طمسها الإيجابية المتميزة كرمز للمقاومة السرية، انطلاقاً من نظريته الخاصة في الأسماء:

- هذا النوع من الأسماء اسمه: «أسماء المقاومة السرية» (...)

- رجل في هذا الزمن الذي تغيرت فيه تراتبية القيم متمسك بقم أصبح في أسفل هذه التراتبية بعد أن كانت في أعلاها^{١٢١}.

سيكتشف الجبال أن هذا الشيخ شخصية متخيلة لا وجود لها في الواقع، كما كان يعتقد ذلك خطأ مصطفى شيش كياب، وأنه مجرد فتاة تحتفي به رغبة لمزاجية من مصاصي الحياة، مجسدة فيها أسمته صديقتها حليلة: «المعسر» وأولاد العرا، ووزان الفلانة^{١٢٢}. فولاته ولادة رمزية أكثر مما هي حقيقية، انشطرت إليها رغبة للتصدي للظروف القاسية التي واجهتها بعدما اختلى الزوج، وكبر الابن، وضائق اليد، «اخترعت

رقية شخصية أبنها المعطي، أكثر - رضيعاً - لتسجله في الحياة المدنية، الخلفى الزوج، كبير الأبن، صارت رقية طفلة خضمين عاملاً تخرج على الناس في إحدى شخصيتين، شخصية المعطي الكمنجة، وشخصية رقية الحرارة (١٣)، هرفية، مولدت المعطي ولادة رمزية فقط (١٤).

وهو ما يدل على المستوى الروائي مطهراً من مظاهر المقاومة الشعبية والتمسك بالحياة ضد كل محاولات القهر والمسخ، اعتماداً على وسائل وإمكانيات شخصية صارية قد تصل أحياناً حد الممارسات المجازية القريبة، كما هو الشأن الآن مع رقية لمزاية وطريقتها في إخفاء الجروح الشخصية.

حقيقة لم يغمها طبعاً مصطفى شيش كباب بحكم الطابع المجازي الغريب عن نظراته المتعالية الحاملة في التعامل مع الواقع، أو ما أسعته الرواية بـ (لسان المعيش) واختصاره في الوقت ذاته لـ (عين المعيش) الأداة الأنسب لرؤية الحياة على حقيقتها، «وإن لمي ما فهمت شيئاً من هذه - المتأخيرة».

- هذا الذي تسميه - متأخيرة - يحتاج إلى ملكة خاصة لفهم في دقيقة،

- عين المعيش - أنت الملكة لـ (لسان المعيش) - وأنت - من تلك النعمة (١٥).

وهو ما يعني بعبارة أخرى أن ما كان يصطف مصطفى شيش كباب بشخصية الشيخ المعطي الكمنجة في القسم الأول من الرواية، باعتباره رمزاً للمقاومة السرية، ليس سوى صورة ظاهرية خادعة أو قناع يخفي حاجة إنسانية حقيقية أعمق، تجسدها مأساة رقية المزاية، المرأة التي اضطررت ظروفها القاسية لإخفاء حقيقتها والتكر في شخصية الأبن المختلق الشيخ المعطي الكمنجة لممارسة الفن، إنها حقيقة لم يستطع مصطفى شيش كباب بحكم نظراته الخاصة للحياة (لسان المعيش) - المستمدة من تكوينه الأدبي، تجاوز مظهرها الخارجي الطواع، في شخص المعطي، لكشف أغوارها المأساوية العميقة معقدة في رقية، كما فعل الجيلالي الخلطي بحكم تكوينه الفلسفي وامتلاكه ملكة (عين المعيش).

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا الرواية تدعو في النهاية لضرورة الجمع والتوفيق بين الخطتين في محاولة لتجاوز المتناقضات والاستفادة من الإيجابيات فقط، وذلك من خلال مواظبة مصطفى المبدئية على الاشتراك في مشروع الجيلالي العلمي بإنشاء مكتبة شبيهة لعائلة أبناء الفئات المستضعفة، هذه المكتبة تضم إلى جانب عيون الأوب التي يعرفها مصطفى، أمهات الكتب الفلسفية التي يثير بها الجيلالي، وهي مواظبة

مشروطة ربطها بمصطفى طبعاً بضرورة إضافة اسم المعطى للتفان المقترح لها من طرف الجبلائي، ليصبح مكتبة رقية والمعطى، كتعبير عما يحمله اسم هذه الشخصية المتخيلة والمختلفة من دلالة رمزية بالغة على استراتيجية مصطفى الأدبية، مقابل ما يمثل اسم رقية لمزاجية بالنسبة لنظرة الجبلائي الفلسفية.

والرواية بعملها هذا تكون قد وضعت النظرة الفلسفية للأدبية، والتأمل للتخيل، في وحدة متكاملة، رافضة في الوقت ذاته كل دعوة دوجمالية تحاول فرض استراتيجية أحادية مطلقة للحياة، مهما كانت أهميتها وجاذبيتها. لتتسع من تداخلها موقفاً وجودياً ثالثاً يحقق التلازم المطلوب مع واقع ضاعت فيه القيم الأصيلة. ويضمن بالتالي الشرط الإنساني للحياة في أرض احتمالاتها، وبذلك تكشف الرواية عن وجهها الحقيقي الذي أرادت إغشاه بأعنيها شكلاً من أشكال معالجة الذات نفسها وتضميد جراحها ومأسستها المختلفة، جاعلة من ذلك كله نمواً إبداعياً متميزاً يلتقي فيه الواقعي بالمعتدل، والمبدئي بالروائي، والفلسفي بالأدبي في التمدد وتكامل تامين. ويصبح المبدئي شغور هو كل هذه الخلطة في الوقت ذاته، هو مصطفى شمس كيات والجبلائي الخلطي المصروف والأدبي المعتدل والمنشأ، القوي والضعيف... إلخ. ويتحول بالتالي كل هذا الحوار المعتدل على طول الرواية لتجود موتولوج حوار داخلي يعكس بصوت مرتفع هواجس وجراح هذه الذات المتقلقة الأشكال والمظهر.

وهذا ما يشكل في نظري رهان الرواية الأول الفكري، ويؤثر في الوقت ذاته على الدلالة العميقة لعنوانها (شجر الخلطة).

فماذا عن الرهانات الأخرى المرتبطة بجانبا الشكلي الجمالي؟

الرهنات الشكلية لشجر الخلطة

لعل أبرز ما يثير اهتمام القارئ في الجانب الشكلي لهذه الرواية الرهان الصعب الذي طوى الروائي نفسه به، والقاضي بالاستغناء شبه التكني عن خدمات المصادر (الأنا الأخرى للكتاب)^(١٧) المسؤولة نصياً عن تليغ المعنى بالشكل والنظام المطورين، الضامنين لرسائله الفنية والفكرية على حد سواء. علماً بأن هذا الكائن يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقاً، ولا صوت الشخصيات، ولكن من دون سارد لا توجد رواية^(١٨). بمعنى أنه الشخصية التي من دونها يفتقر الخطاب الروائي في حالة احتمال^(١٩). وإن يتحول لحقيقة أياً.

هذا قد يؤكد صحة ما قلناه سابقا بخصوص جدية وتميز مشروع شغوم الروائي. سواء على المستوى الفكري أو الشكلي. وحتى نقرب أكثر من حقيقة وأهمية هذا الزمان، لابد من التذكير بأن الرواية كجنس أدبي ملغى، يجمع خصوصيات الكتابة الدرامية والفنائية معا، أو ما أسماه توموروف بـ «خطاب السارد» وخطابات الشخصيات (Parole du narrateur et paroles personnages)^(١٢) بكل ما تقوم به هذه الأصوات من أدوار ووظائف مختلفة ومتكاملة في الوقت ذاته. إن نسب توزيع هذين الخطابين ووظائفهما في النصوص الروائية عادة ما تكون متفاوتة من عمل لآخر حسب طبيعة كل واحد ونوعية أهدافه. وهكذا فكلما تقلص صوت محفل ما تقلصت معه وظائفه وأهميته المسندة له لصالح المحفل الآخر. وهذا ما يعني من ناحية أخرى اقتراب أو ابتعاد النص الروائي في كل حالة من أحد الجنسين المجاورين له (الدرامي والفناني)، لدرجة يصبح معها الإنشاء الكلي لأحد الممثلين - الخطابين - طريقا لمعلومات الكتلية الروائية الملغية، ودخولا لمجال إحدى الكتلتين السابقتين.

وإذا عدنا للرواية - شجر الخلاطة - فنلاحظ بسهولة أن الروائي قطع على نفسه رهنا إبداعيا صعبا يتمثل في تقويض وظائف السارد، لأن هذا حين ممكن، لعائدة خطاب الشخصيات (الجيلاتي الخططي والمسطحي شبيه كبدية) وتغيير النص، بالتالي، من كل الزوائد التعبيرية التي لا دور لها في الخطابات الروائي الكلاسيكي سوى تقديم المعون لقارئ يفترض عجزه عن استيعاب كله العمل بعفوه دون مساعدة. وهذا يتطلب الاستعانة ببعض هائل من الوظائف الإضافية الموكولة أصلا للسارد كهيئة تعسفة مسئولة أمام الكاتب عن تبليغ النص وتزويد محفل السارد من الشرائع، عن طريق الشرح والتفسير والتحليل والتعليل والوصف والتوجيه، إلى آخر ذلك من الوظائف الأخرى التي لا تدخل في صميم العملية الإبداعية الحديثة، إلا باعتبارها إهانة صارخة للقارئ، وعيبا إضافيا للكاتب يجب التخلص منه، كخطوة أولى على طريق ردة الاعتبار للقراءة كفعالية أساسية لا تقل أهمية عن الكتابة، يمكن الاعتماد عليها لسد الفراغ النصي - البيضاء - المتولد من تقليص صوت السارد. والحد من حجم تدخلاته ووظائفه الزائدة. وهذا ما راعى عليه شغوم في هذا العمل، من منطلق إيمانه العميق بأهمية القراءة ودورها الأساسي الفاعل والمكمل للعملية الإبداعية، «أنا، لم أستطع، بعد الساعة، أن أفهم كيف يفتح البحر، كتابا ثينام، فهذه قمة العيب، أكبر إهانة للكتاب والكتاب»^(١٣)، وقد تأتى له ذلك، عن طريق تمويض الفراغ التعبيري المتولد عن تقليص صوت السارد

وظائفه بتكليف حضور الشخصيات وتوسيع المهام الموكولة لأصولها، في إطار ما أسماه الروائي بـ «الحوار الوظيفي»^{٣١}، حيث أصبح حوار الشخصيات كخطاب مهيمن على النص، مسؤولاً، في نطاق ما يعرف بتداخل الوظائف، بين السارد والشخصية، عن إتجال - بالإضافة لمهامه التقليدية المعروفة - المهام الموكولة عادة للسارد - سواء تعلق الأمر بتقديم الشخصيات والتعريف بها، أو وصف المكان والزمان الروائيين... إلخ. على أن أبرز مظهر يشد القارئ إليه في هذا العمل الروائي يتعلق بإسناد مهمة السارد الموكولة أصلاً لخطاب السارد للشخصيات، لما يقتضيه ذلك من مجهود إبداعي كبير يستهدف توسيع مهام بعض الأساليب والمصغ التجريبية لتشمل وظائف كانت مقصورة سابقاً على أساليب معينة. وبذلك استطاع تحويل خطاب الشخصيات (الأسلوب المباشر) أداة للمعرض والسرد في الوقت ذاته، خلافاً للفهم الكلاسيكي الضيق الذي يربط السرد غير المباشر، والمرضى بخطاب الشخصيات المباشر، دون أن يتصور إمكانية الجمع بين الوظيفتين في صيغة تعجزية واحدة. وهذا ما تكلمه بشكل واضح في الفصل الخامس والأخير من **الرواية**، حيث تناول كل شخصية عبر حكي استرجاعي إخبار معلومها بما جرى في حياتها في حوارات أرواح مختلفة. كثرة الحكايات المتولدة عن السرد المصغرة من زوايا الحكاية بين الشخصيات الرابع والخامس من الرواية، يقول مصطفى شيش كتاباً استجابة لطلب الجيلالي الخلفي في الموضوع: «... احك... يا سيدي... ماذا وقع للقطعة - الهوندا -»^{٣٢}.

- أوقفناها في - كراج ضلال - وبقيت بداخلها تنتظر زبوناً. طول الصباح... لا أحد... نزلت، وأخذت أصبح مع الصالحين: هوندا... غولدا... بلاصة لبيدي عثمان... بلاصة لبرشيد... بلاصة للصين... لهند... لبايان... هوندا... بلاصة لوجه القما... بلاصة بالمجان! بلاصة... فجأة سمعت صدى ارتطام يشبه الزلازل، التفت إلى شويحنشي. رأيتها معلقة على حائط كصورة سوربالية: كان - دالي - رسمها بنفسه هناك (...). في فلة مني تراجع سائق بضافته إلى الخلف، حيث كانت - الهوندا واقفة لتسرق الله، الصلطا بالحائط، علقها هناك كما يعلق ملصق^{٣٣}.

الشيء نفسه يقوم به الجيلالي الخلفي فيما بعد ليتعلق مصطفى شيش كتاب بدوره على ما حصل له مع الشيخ المعطي الكمنجة. وهذا طريق شكلي بسيط، لكنه جوهرى، يمثل في كون الوظيفة السردية التي يقوم بها هذا الأخير لن تقتصر فقط على نقل الوقائع تغير اللغوية. أو ما أسماه ج. جنيت بمحكي الأحداث (actant)

{d'événements} ^(١٧)، كما فعل مصطفى، بقدر ما سيجادل نقل الوقائع اللغوية أيضا (réel de paroles) ^(١٨) التي تتمثل في بعض الحوارات التي دارت بينه وبين رقية من جهة، وبين صديقتهما رحمة من جهة أخرى، ومن هنا أصبح الخطاب المباشر أداة لسرد الوقائع اللغوية وغير اللغوية على حد سواء، كما يبين ذلك المشهد الحواري الثاني: «حاضر يا أستاذ، حاضر يا مهياز... ها أنا أصغي! احك لي إذن كيف قللت ظلك بنورك، وأبدا لي من فضلك بالمعطي (...)».

• تذكر يوم وميتي بباب هذه البراكس؟

• أذكر، أستاذ.

• طرقت الباب طرفا فويا وانصرفت..

• وأنا أتلى لك خطا سعيدا مع... مع من؟

• فتحت لي موجز اسمها رحمة، سألتني أنت العيلالي؟ الجيت: أنا العيلالي. قالت:

أنا رحمة مصاحبة رقية، أدخل إنها مازالت في انتظار! لم لاحظ، لا - رقية - ولا -

مازالت - في كلام رحمة - قلت: لا أستطيع أن أدخل - هل تعرفين؟ تجوتني من يدي

الأشنتين وأدخلتني، لا أفكر على محض! سمعتي كما ترون؟

على أن أهمية مشروع شغوم الروائي لا تقتصر على هذه الرومان الأول الوثمسي.

يقدر ما تتجاوز لرهان شكلي قرائي إنشائي تدخل في الانشقاء الكلي عما يعرف

بالأفعال التصريحية والأوصاف التعبيرية الملازمة عادة للحوار، علما بأن هذه الأفعال

والأوصاف تدخل ضمن المهام الأساسية المكونة للسارد في الرواية التقليدية الهادفة

أساسا لسد الثغرات المتولدة من عملية تحويل الحوار الشفهي المتعدد العلامات

(صوتية، حركية وإيمائية...) إلخ) لحوار كتابي أحادي العلامة (كرافية)، فالكلمة

الشفاهية - كما هو معروف - لا توجد أبدا في سياق لفظي بسيط، على نحو ما يحدث

لكلمة المكتوبة، فالكلمات المعكبة تكون دائما تعديلات لموقف وجودي يتطلب

المشاركة الجسمانية بالمتنمرز، والتشاطع الجسدي الذي يتعدى مجرد النطق ليس

عارضاً أو احتياطاً في التواصل الشفاهي، لكنه أمر طبيعي، لا يمكن تجنبه، كذلك يعد

سكون الجسد الثام إشارة ذات أهمية بالغة في حد ذاتها، عند التعبير الشفاهي.

خصوصاً عندما يجري هذا التعبير أمام الجمهور ^(١٩).

هذا يستوجب عند نقله نقلاً أميناً تحويل كل العلامات - اللغوية وغير اللغوية -

المصاحبة له إلى علامات خطية كتابية في محاولة من السارد لوضع القارئ في

الصوره الحظيفيه الأصلية للخطاب المنقول بكل قاصديه وجزئياته التعبيرية، ومساعدته على فهم أبعاده، وتسهيل عملية التصديق بواقعيته. وهي مهام تخرج طبعاً عن نطاق أهداف ومرامي مشروع شغفوم الروائي، إن لم تكن تتعارض معها، لهذا فهو يتجنبها ويستبعد عنها عن قصد في أعماله، متقنياً في الوقت نفسه الأثر السليم الذي يحدثه وجود المصادر ككائن وسيط بين الشخصيات الروائية والقارئ. وهذا مما يحول دون خلق علاقة مباشرة بينهما بعيداً عن كل وساطة من شأنها تقييد الصدمة التعبيرية القوية لخطاب الشخصيات المباشرة بعد تحويله لخطاب غير مباشر منقول من طرف المصادر. كما لاحظ ذلك بيريبي لوبيك في معرض حديثه عن إيهابيات العرض الملهدي: «ولما كان على القصة أن تبدو صادقة، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول، فإذا ما كان الصديق الفني مسألة تصوير ملزم، أو خلق إيهام بالواقع، فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم، إنما يضع عتبة إضافية بين الوهم والواقع بمجرد وجوده، وهو لكي يتخطى هذه العتبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر»^(٣٧).

دون أن ننسى طبعاً الأثر الإيجابي لهذه الصيغة التعبيرية في خلق توازن تقريبي بين زماني الحكاية والخطاب في العمل الروائي، بعيداً عن الاختلالات السردية المألوفة المتولدة عن تباين الإيقاع السرد في المقاطع الروائية، بحيث تتراوح سرعة الصور بين تقطيع لحظات قصيرة في صفحات كثيرة، وشهور وسنوات في مطوّر قليلة، علماً بأن «النص الروائي (...) لا يمكنه أن ينطلق من دون إيقاع»^(٣٨). ومع الحوار وحده: «نشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السرد والجزء القصصي»^(٣٩) لتصبح بالتالي كل الوقائع المحكية على مستوى واحد من الأهمية، لا فرق بين هذا أو ذلك، كما يحدث في السرد.

وبذلك يبرج المولودي شغفوم هذه الرهانات الإبداعية بكتابة عمل روائي يتموضع على حافة النقاء الملحمي بالفراسي، معتمداً في ذلك كله على الحوار الخالي من الشواوب والزوائد التعبيرية الكلاسيكية.

وهذا يؤكد صحة ما قلناه سابقاً في بداية هذه الدراسة، من كون الكتابة الروائية عند شغفوم تتدرج في إطار مشروع إبداعي شامل ومتكامل، تطور بعضه بعضاً، مما يضفي على كل حلقة فيه مشروعية خاصة تجعل منها إضافة نوعية في تجربة روائية قوامها المفارقة والاختلاف، تجربة لا تنحصر أبعادها في رهاناتها الجمالية الشكلية

عالم الفكر

وحدتها فقط، بقدر ما تمتد لتشمل الرهانات الفكرية المضمونة كذلك، مما يكسب مفهوم التجريب المتداول في الخطاب النقدي الروائي المطربي بعداً شعوبياً عاماً يضم الشكل والمضمون معاً في وحدة جدلية متمازجة ومتكاملة يصعب معها فصل الواحد عن الآخر، دون الإخلال بالعمل الإبداعي ككل.



إشكالية العلاقة بين الدين والعلم

عند طه حسين

(بمناسبة مرور ٢٠ عاماً على رحيل عميد الأدب العربي)

د. مصطفى نصار

لا غرو في أن إشكالية العلاقة بين الدين والعلم تعد من أعرق الإشكاليات الفلسفية المعاصرة، وأكثرها أصالة من جهة، وأغوارها أثراً في وهي الأعم وانعطافها من جهة ثانية، وأولتها صلة بحياة الثقافات وموتها من جهة ثالثة. وقد ظهرت هذه الإشكالية على مر التاريخ الإنساني في صور ومسحبات عديدة تذكر منها: (القيم العريقة والمعارف الحديثة، النقل، المثل، القديم، والجديد، الثقافة القبلية والعظيمة الوضعية، التراث والتجديد، الأصالة والمعاصرة...) وقد تعددت انشغالات الدين والعلم في هذه الصيغ تبعاً لطبيعة الثقافة المطروح فيها، وتلوح المفكرين الذين تناولوه.

فشغلت مباحث الفلاسفة وأثرت أباحت المتفكرين من الأدباء والسياسة والمؤرخين والعلماء والفقهاء والمتكلمين من التشايع والمصلحين قديماً كانوا أو محدثين في الشرق والغرب على حد سواء، واختلفت أولئك وهؤلاء حول تفسير العلاقة التي تربط بين الدين والعلم (خسومة وتعارض، تآلف وتسامح، توفيق أو تقويق، مصادرة واحتواء)، وذلك تبعاً للقدر المتاح للرأي العام الفاضل، والرأي العام التابع من الوعي والتحرية.

ولم يكن طه حسين إلا واحداً من هؤلاء، أديب تعاملت الفلسفة فانتشلت بشوئها، وسعرت مذهبها فأبى إلا أن يعمل مناهجها في دراسة تاريخ الأدب فمرض لإشكالية العلاقة بين الدين والعلم - التي نحن بصدددها - وأدلى بدلوه فيها، ورسم بسهمه فضائياًها. فالتزمت استنتاجاته الجمهور من العوام والمتخصصين، وأثرت مساجلاتهم ونقدتهم وتقوؤهم الحياة الثقافية العربية - إذ بلغت المؤلفات التي تناولت آراءه حيال هذه الإشكالية فقط مائة بحث بين مصنف وفصل في كتاب ومقال في صحيفة - من جهة. كما جعلت منه أول مفكر عربي في العصر الحديث يقدم إلى النجابة العامة بقمة

المروق والإلحاد والاجترار على الدين الإسلامي باعتباره دين الدولة الرسمي من جهة أخرى، الأمر الذي جعل من آرائه محال هذه الإشكالية موضوعاً جديراً بالدراسة في ميدان الفكر العربي الحديث للوقوف على مقدماتها ومراحل تطورها في مصنفاته، والكشف عن نهجه في عرض ومناقشة قضاياها، وتحديد نزعة التويرية ووجهته في الإصلاح والتجديد.

وسوف يعمل كاتب هذه المصنوع على التعمق محلولاً استلحاق كتابات طه حسين نفسه في عرض أفكاره، دون الدراسات التي عقدت عنه، وذلك للتأكد من صحة الفكرة، والكشف عن مواطن الانساق أو الاضطراب في بنائها وإثبات القرصة كاملة أمام القارئ لمعالجتها في مصادرها الأصلية.

استقراء أنني بأن هناك يونياً شاسعاً بين من يطالع حكمة الفلاسفة برمزه وحرفها ولغظها، وبين ما يكتب عنها، وشتان بين كتابات الفلاسفة وكتب تاريخ الفلسفة.

الخلفية التاريخية لهذه الإشكالية

في الثقافة الإسلامية الحديثة

وأثرها في فكر طه حسين

لم تطرح إشكالية العلاقة بين الدين والعلم على مائدة الفكر العربي الإسلامي إلا مع ظهور حركتي الاستشراق والاسمفراق¹ اللتان استمدتا معظم أفكارهما من التراث الشرقي القديم، والفلسفات الغربية الحديثة. وذلك منذ منتصف القرن التاسع عشر. فقد امتلأ المستشرقون معظم أرائهم عن طبيعة العلاقة بين الدين والعلم من قراءات غير متأنية، في معظم الأحيان، للتصووس الدينية بعمامة، والقرآن والمسة على وجه الخصوص، وراحوا يرددون في مصنفاتهم أن: الثقافات الغربية التي تستمد معارفها من الأديان، ما هي إلا ثقافات بالدة لا قيمة لها في عصر العلم، وأن محتواها المصرفي والقيمي لا يلقى على مجابهة الحقائق العلمية الحديثة، التي تؤكد زيفها ونهاقتها.

أما الثالوثون المسمفرون فقد تأثرت أرائهم إلى حد كبير بالاسمفريونية، والعامسونية، واليهودية، واصحاب الفلسفات الوضعية، وفلاسفة التوير. وذلك فضلاً عن الجمعيات الإلحادية، وكتابات المسمفريين التي كانت تزعم أن الدين من معوقات التقدم، وأنه العدو الأول للعلم وخربة التفكير. ومن ثم يجب على أي أمة ناهضة أن

¹ يروق البعض تسمية هاتين الحركتين بالفرق الفكري أو الانساق المصرفي، أو فكر التبية أو حركة التوير.

عالم الفكر

تعمل في تسويحه العقل- لنقطه، وأن تخلي بونه وبين البحث العلمي الذي يجب أن يمس كل نواحي الحياة بدلاً منه.

ويمكننا التماس الجرائم الأولى لأطروحات المفكرين حول هذه الإشكالية في تركيا، وذلك منذ مطلع القرن الثامن عشر، حيث كتابات إبراهيم متغرفة (١٧٦٩ - ١٧٤٢م) عن الحكومة العثمانية، وذلك في كتابه «أسول الحكم في نظام الأمم» وكتابات محمود وثيف أفندي عن «التطبيقات الجديدة في الدولة العثمانية، التي وضعها بالفرنسية عام ١٧٩٤م، وتقارير عظمي أفندي - سفير الامبراطورية في برلين - عن أوجه التقدم هناك»^(١).

ثم كتابات عبد الله جودت التي كانت تنص بالطابع الإلحادي، إذ أعلن فيها مناهضته للأديان، ومناصرة العلم، وتبنيه للفلسفة الوضعية، وقضايته بفلسفة أسبنسر، وحرص فيها الضحية التركية على تكوين التجمعات الإلحادية. وذلك منذ مطلع القرن التاسع عشر^(٢).

وقد اتخذت أطروحة **الأتراك طابع المزاخمة والملازمة** على اليفاء، بينما الأطروحات التي ظهرت في تونس على يد الهادي جديري (١٧٨٢-١٨١٤م)، ثم الهادي أحمد (١٨٥٥-١٨٣٧م) كانت أقل جذواً وقرباً للإصلاح السياسي عن طريق التقليل منها إلى الصدام المبتذل. <http://Archivebeta.Sakhr.net>

أما في مصر وسوريا فكانت الأطروحات غلبة في الترهت والحذر مخافة الزلل واستشارة الأزهر باعتباره أكبر مؤسسة إسلامية محافظة آنذاك، أو معاداة الكنيسة الأرثوذكسية في مصر والأباء اليسوعيين في سوريا باعتبارهم حماة المسيحية في الشرق.

ولم تتجاوز هذه الأطروحات حد الدعوة للاستفادة من العلوم الغربية دون أدنى مساس بالدين باعتباره النموذج الأمثل الذي يجب أن يحتذى.

ومن أشهر الأطروحات التي ظهرت في القرن التاسع عشر في مصر وسوريا وتونس أطروحة رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٢) في كتابه «تطبيع الأبريز في تلخيص باريز»^(٣)، وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧) في كتابه «الساق على الساق في ما هو التبريق»^(٤)، وخير الدين التونسي (١٨١٠-١٨٨٧) في كتابه «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك»^(٥).

ولم تتجاوز جميعها تقديم الأدلة التقليدية إلى جانب الأدلة العقلية. وذلك للتوفيق بين

العلم القادم من الغرب، والقيم الثابتة في إطار الأصول العامة للفكر الإسلامي^{٢٩}.

وقد التفتت هذه الأطروحات على تباينها بين مناهج أساسيتين:

الأولى: أن جعلها مطبوعة بالمطابع الفرنسية من حيث المحتوى والمنهج.

والثانية: تتمثل في تعريف هذه الأطروحات لمصطلحي الدين والعلم تعريفاً خاصاً

يعكس مضامينها.

فتجد مفهوم الدين لم يكن مقتصرأ على الكتاب والعبادة فحسب، بل كان يشمل التراث الفقهي، والموروث من القيم والعادات والتقاليد، والنظم السياسية والاجتماعية، والخروج عليها جميعاً كشر.

أما العلم فكان يعني الجديد الواحد من الغرب من علوم طبيعية ونظم سياسية وأساليب تربية وقيم أخلاقية واجتماعية ومناهج فلسفية.

الأمر الذي يكشف عن ايدولوجية هذه الأطروحات من جهة، ويبين مدى سذاجتها ووعورة الطريق الذي سلكته من جهة أخرى، ويوضح جانباً أدبي ومسحتها الفلسفية في عرض الأفكار ومناقشة القضايا من جهة ثالثة^{٣٠}.

وإذا ما انتقلنا إلى المساجلات التي شرف بها أكثر ذكاء والنظم قوة من هاتيك الأطروحات، ولما لا وهي الفترة المصادفة لتفادى التلاطم الحضاري والتصارع الفكري الذي بلغ ذروته بين الشرق والغرب منذ آخريات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

ومن أشهر المساجلات التي امتطقت بالصيغة الفلسفية هي النقود والنفوس مساجلات محمد عاكف (١٨٧٣-١٩٢٩) الذي كان يمثل الاتجاه المحافظ الإسلامي، والشاعر المادي توفيق فكرت (١٨٦٧-١٩١٥) في تركيا، وذلك على صفحات مجلة «الصراط المستقيم»، وسبيل الرشاد، وثروة الفنون^{٣١}.

ومساجلات جمال الدين الأفغاني (١٨٣٨ - ١٨٩٧) مع أرنست ريلان حول محاضرة الأخير عن علوم العرب وعديتهم، ودين الإسلام والعلم.

وكذا رنود كل من الشيخ محمد باغيت (١٨٥١-١٩٢٥)، وعلي يوسف (١٨٦٢-١٩١٢)،

ورشيد رضا (١٨٦٥-١٩١٨)، ومصطفى عبدالرازق (١٨٨٨-١٩١٢) عليه على صفحات

٢٩. قد استوجب ذلك حين هذه الفترة توسعها نسباً زائداً كان يشر الخلفاء العثمانيون بداية العصور العثمانية التي حالت بين العلاقة العربية بفلسفة، والإسلامية بمادة. ومن التلاحم الحضاري.

٣٠. جعل الفرنسيون بمثابة المضامين التي بدت الظلمة وأحلام الجود والتغلب إلى عدم وعديته، وذلك في معرض حديثه عن مصر وفرنسا (١٩١٢). وقد ذكر كذلك مفهوم الدين والعلم الذي ورد في هاتين الأطروحتين.

«المؤيد والمنازع».

ومساجلة محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) مع هانوبل وفرح انطون على صفحات «المنار» أيضاً. ورد فاسم أمين (١٨٦٥-١٩٠٨) على الموقع داركور. وذلك في محاضراته عن المصريين.

ورد كل من أحمد لطفي السيد (١٨٧٢-١٩٦٢)، ومصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦-١٩٢١)، ومحمد فريد وجدي (١٨٧٨-١٩٥١) على كتاب «مصر الحديثة» - اللورد كرومر على صفحات الجريدة ونور الإسلام وال دستور.

ورد عبد العزيز جابرش (١٨٧٦-١٩٢٩) على المستشرق الألماني هولوس، ومساجلات مجلتي المشرق والمغرب حول العاسونية والعمالية والداروينية. وقد حاولت هذه المساجلات الإجابة على التساؤلات المطروحة:

« الدين من مقومات التقدم أم من عوامل الضعف والتخلف؟

« الدين والعقل (تبرير وتصديق أم نقد وتشكيك)؟

« علاقة الدين بالعلم (خصوصية وتمازج - تصالح وتباين - مضاربة واحتواء)؟

« علاقة الدين بالفلسفة (خصوصية وتمازج - تنطق في الغايات - الفلسفة في خدمة الدين).

« الدين والدولة (نظام الخلافة أم حكومة مدنية)؟»^{١٩}

وقد انتهت هذه المساجلات بانتصار الاتجاه المادي العلماني في تركيا، بينما انتصر الاتجاه الإسلامي على طغوى المستشرقين. ومن هنا نهجهم في مصر وسوريا.

ويمكننا أن نلاحظ من الإشارات السريعة لهذه المساجلات أن الذي اضطلع بالردود عن الإسلام هو الاتجاه المحافظ المستلير الذي طالما لهم أربابهم بالمرق والإلحاد من قبل عصبة المحافظين الرجعيين الذين لم يحرروا سلكاً، اللهم إلا السخط والتشديد والهداء.

ولم توفق المساجلات حول طبيعة العلاقة بين الدين والعلم عند هذا الحد، بل اتخذت في الفترة ما بين الحربين سبيلاً أقل حداً، وأكثر قساضاً أكثر ثراء وطرافة منها:

فضية القديم والجديد التي بدأها مصطفى صادق الرافعي (١٨٨١-١٩٣٧)، وسلامة

١٩ وقد ناز طه حسين بهذه المساجلات وشكره في جلد، منها لا قام بالرد على رزان في مقال له في مجلة الواسع في العدد الصادر بتاريخ ١٩/١٢/١٩٨١.

موسى (١٨٨٧-١٩٥٨) على صفحات الهلال وذلك منذ عام ١٩٢٢.

وقضية الثقافة العربية والغربية التي أثارها هينكس فيارس (١٨٨٢-١٩٢٩)، وإسماعيل ادوم (١٩١١-١٩٤٠) على صفحات الرسالة والحديث، وذلك منذ عام ١٩٢٨. وقد شارك طه حسين مشاركة إيجابية في هذه المناقشات، وأدى بدوره في إشكالية العلاقة بين الدين والعلم من خلال كتاباته عن الأدب العربي، والتاريخ الإسلامي، ومستقبل الثقافة المصرية والعربية، ومن ثم كان لزاماً على من يتصدى لدراسة موقف طه حسين من هذه الإشكالية - التي نحن بصددتها - أن يبدأ بالتعرف على آرائه حيال قضية القديم والجديد باعتبارها المدخل الرئيسي لها.

فقد بين في غير موضع من كتاباته أن قضية القديم والجديد عندنا ليست قضية أدبية، ولا تعبر إشكالياتها عن تضارب الأساليب اللغوية والصيغ البلاغية، بل هي أعمق من ذلك كله فهي تتناول الثقافة بأكملها الرابع - أي شتى معارف وثقافتنا العجالة - ومن ثم فهي تناقش الثقافات القديمة والحديثة من حيث هي تمتد لتشكيك وتفسير للحياة، ويقول: (إن القديم والجديد ليسا مفهوميين على اللغة في الفاشية ومعانيها أو هي أساليبها وتراكيبها، وإنما هما يتناولان اللغة كما يتناولان غيرها من مظاهر الحياة المادية والمادية)^(١٠).

ويقرر طه حسين أن البراءة التقليدية للثقافة العقلية لا تخطو من الأخطاء والأغاليط، وذلك لعدم دراية أصحابها بالمنهج الحديثة في دراسة التاريخ من جهة، وتقديسهم الموروث وتزججه عن النقض من جهة أخرى. وقد حدد بذلك أبعاد القضية في علم مفقود أو غائب، وإيمان بتركز على أسس غير سليمة.

ويقول في ذلك: (ولقد تناول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد، واشتد فيها اللجاج بينهم، وخيل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يقضي فيها بين المختصين، ولكني أعتقد أن المختصين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها... ولكن للمسألة وجه آخر لا يتناول الفن الكتابي أو الشعري، وإنما يتناول البحث العلمي عن الأدب وتاريخ فنونه، نحن بين الاثنين؛ إما أن نقبل هي الأدب وتاريخه ما قاله القدماء، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار البسيط الذي لا يخلو منه كل بحث... وإما أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث، لقد أنسيتم... فليست أريد أن أقول البحث، وإنما أريد أن أقول الشك. أريد ألا نقبل شيئاً مما قال القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وثبتت إن لم ينتهها إلى اليقين فقد ينتهيان إلى

عالم الفكر

الرجعيان. والفرق بين هذين المذهبين هي البحث عظيم، فهو الفرق بين الإيمان الذي يبحث على الاطمئنان والرضا، والشك الذي يبحث على القلق والاضطراب. وينتهي في كثير من الأحيان إلى الإنكار والجمود^(١١٠).

وقد قطع طه حسين لخطورة ما يدعو إليه، ووعورة الطريق التي يريد أن يسلكها فراح يفسر موقفه من الموروث، وعاريه من دراسته مؤكداً على أنه ليس كافراً بكل القديم. وأنه لا يلغي استيعاده أو نقضه، بل على العكس من ذلك تماماً فإن شدة إيمانه بقيمة التراث العربي هي التي دفعت إلى تقويمه ولهيبه ليضمن له البقاء في عصر العلم.

وإن انتصاره الجديد ما هو إلا انتصار للحق الذي طالما أنكره الناس تعصباً قديمهم. وإن دعواه العلم، والخلود من الطلح منهجاً لا ترمي إلى زعزعة الإيمان وهدم المقدسات^(١١١).

ويظل موضوعاً طبيعة العلاقة بين الدين والعلم في هذا السياق (ومن غريب الأمر أنك إذا فكرت قليلاً فيما تسميه خصوصية بين العلم والدين رأيت أن بعض الديانات أو أن الديانات السماوية نفسها قد كان ينظر إليها كما ينظر إلى العلم، أي أن الديانات القديمة كانت تكفر بين اليهود والنصارى والهندوس كما كانت تكفر فلسفة سقراط، وتعارفهما لا تشبه إلا أن دين اليهود والنصارى كانا جديدين. فعلمنا أن الطبيعة هذه الديانات الوثنية القديمة... فالخصوصية التي حظيت الأمر ليست بين العلم والدين، ولا بين الوثنية واليهودية والنصرانية والإسلام، ولا هي بين دين ودين، وإنما هي أهم من ذلك وأيسر، هي بين القديم والجديد، هي بين المسكون والحركة، هي بين الجمود والتطور^(١١٢).

ونذهب إلى أن نشهد للتاريخ الإسلامي لا يهدف إلا إلى تثقيف من الطرافة، والخصم المتعللة، والأخبار المفترضة التي وضعها المؤرخون وفقاً لمزاجهم نارة، وجهلهم بحقيقة الأمر نارة ثانية، وتطابقاً للمناسبة نارة ثالثة.

وبين أن علة تخلف الدراسات التاريخية العربية في العصر الحديث ترجع إلى أمرين: أولهما: يرد إلى اتصال نفسية متمثلة هي النظامية أي التخلي بمجد الأجداد وتزويجهم عن أي نقص. وثانيهما: يتمثل في كتابات المستشرقين غير المتأنية التي يشربها الجهل والتعصب تلك التي نفرت الباحثين المسلمين من المنافع العلمية الحديثة باعتبارها أداة للهدم والتشكيك^(١١٣).

وانتهى إلى أنه يحمل لواء المحافظين المستعبرين في دعواه للتجديد، وأن حبه القديم لا يملحه من مع جمود شيعته، وأن رغبته في التجديد لم تكفه عن رفضه تطوير

المعتصمين للجديد، الأمر الذي يؤكد أنه لم يخرج من عباءة محمد عبده ومدرسته في هذا الطور. وثبت أنه من المجددين التوفيقيين من أمثال أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨)، ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٥)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧).

وليس أدل على ذلك من قوله: (بيننا وبين الماضي أسباب متصلة، وبيننا وبين المستقبل أسباب متعلل. فمالنا لا نحتفظ بهذه الحكمة التي وضعناها فيها الطبيعة، فلا نسرف في التقدم ولا نسرف في التأخر؟ لا أمثت القديم ولا أنف من الحديث وإنما أرى أني وسط بين القديم والحديث)^(١٠٠)... (فليس للجديد يد من أن يجاهد ليظهر ويستأثر بالحياة، وليس للقديم يد من أن يجاهد قبل أن يزل ويفقد سلطاته على النفوس)^(١٠١).

ونخلص مما تقدم أن طه حسين في هذا الطور - أي طور صياغة المقدمات في برنامجه التجديدي - لا يبدو أن يكون ادبياً مجدداً يفتن إلى الإصلاح عن طريق النقد، وإن همومه الفكرية قد انصبحت على دراسة الأدب العربي بخاصة، والثقافة الإسلامية بعامة. ولم تكن إشكالية العلاقة بين الدين والعلم تنهيه إلا من الإشكاليات القرعية. ويبدو ذلك بوضوح إذا ما قورنت كتاباته بكتابات طاهر الحداد (١٨٨١-١٩٥٠)، وسلامة موسى، ومحمود الفزاري (١٩٤٩-١٩٥٥)، وإسماعيل مظهر (١٨٩١-١٩٦٢)، وهزاع صبروف (١٩٠٠-١٩٨٥)، وعصام الدين حنفي ناصف وغيرهم من الذين انصرفت كتاباتهم إلى مناقشة هذه الإشكالية. الأمر الذي يستلزم معه زعم بعض الباحثين بأنه فراسوف لتويري على شائكة فولتير ويدرو^(١٠٢).

منهجه وتطبيقه بين الشك الديكارتي وتشكيك المعتشرفين

لم تتوقف كتابات طه حسين حيال قضية القديم والجديد عند حد إعلان موقفه، بل

١٠٠- لم تتطور كتاباته طه حسين عن فضائل الدين والعلم في الفترة من ١٩١١ إلى ١٩٦٥ بنوع مطلق، وأما بعد من الضائقة الليبرالية، وعدي إغلاصة المدرسة أحمد الطفي السيد، ولم يفرغ فيها بالقد إلى النصوص الدينية وبياناته كالتالي:

- الرئيسية الدينية: العودة ١٩/٦/١٩٥٦.
- المصرية والدين: العودة ١٩/٦/١٩٥٦.
- مسألة الخلافة: السبيل ١٩/٦/١٩٥٦.

تجاوزته إلى تعيين منهجه وسبل تطبيقه، ومن ثم كانت محنة كتابه «في الشعر الجاهلي»، وسوف نحاول في السطور التالية توضيح هذا المنهج ونتائج تطبيقه معولين كل التعويل على كتابات طه حسين دون غيرها من كتابات الباحثين والدارسين، ولا سيما في مرحلة العرض.

أما في مرحلة النقد والتحليل فسوف نستعين بأهم الدراسات التي تصدرت لهذا الموضوع، وذلك حتى يتمكن لنا التعرف على أفكاره في هذه المرحلة، أعني مرحلة صياغة مشروعه التجديدي، أو الانتقال من النظر إلى العمل، وانعكاس ذلك على تناوله إشكالية العلاقة بين الدين والعلم.

تجدد طه حسين بوضوح من قننيه للمنهج الديكارتية، وأنه سوف يسلك في دراسة الأدب والتاريخ سبيل الشكل المنهجي الذي يؤدي في رأيه إلى حقائق أقرب ما تكون إلى اليقين. وبين في الوقت نفسه أن هذا المنهج يختلف عن الشكل المطلق الذي يرمي إلى زهزعة الإيمان بالضرورة، ولا يعمل بصاحبه إلى شكك. وأنه يعتمد كذلك على نهج بعض المتخصصين من المستشرقين المثلوية التي لا يرجى منها نفع، ويقول في ذلك: «وإذا كان في عصر الآن قوم ينتهزون الطريقة، وآخرون ينكثرون الجليل. فليس ذلك إلا لأن في عصر قوماً قد اصطبلت عقليتهم بهذا الطريقة الغربية، وآخرون لم يطفروا منها بعد، أو لم يطفروا منها إلا بحد قليل. وانتشار العلم الغربي في مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربي كل ذلك سيلخصي غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً، ويأخذ نغرس أدب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج ديكارت كما فعل أهل الغرب في درس آدابهم وأدب اليونان والرومان... وإذا كان قد قدر لهذا الكتاب ألا يرضي الكثرة من هؤلاء الأدباء والمؤرخين فتحين والتشور بأن ذلك لن يضره، ولن يقلل من تأثيره في هذا الجيل الناشئ. فالمستقبل لمنهج ديكارت لا المناهج القديمة»^(١٢٧)... (قوم ينكثرون فيلحون في الشكل، وقوم يوقنون فيسوقون في اليقين، وأولئك وهؤلاء معروضون للخطأ الشديد، ومخاصمون للعلم الصحيح. الشاكرون مخطئون ومخاصمون للعلم لأنهم ينكثرون أنفسهم وينكثرون العلم، والموقنون مخطئون ومخاصمون للعلم لأنهم ينكثرون التطور الذي هو قوام الحياة)^(١٢٨)... (وضع أبي من أشد الناس إعجاباً بالاستاذ حوار^(١٢٩))، وبطائفة من النتائج العلمية القيمة

١٢٧- يعتمد القديس حوار المستشرق الفرنسي (١٩٥١ - ١٩٥٧) صاحب كتاب «وجه الشبه بين القرآن وشعر أمية ابن أبي الصلت» الذي طبع عام ١٩٥١، وجاء فيه أن النبي السلفي بشعر ابن الصلت في عبادة القرآن^(١٢٨).

في تاريخ الأدب العربي، وبالمنهج التي يتخذونها للبحث، فإني لا أستطيع أن أقرا مثل هذا الفصل الذي أشرت إليه آنفاً بون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً في مواقف لا صلة بينها وبين العلم... أيمكن أن يكون المستشرقون أنفسهم لم يبرأوا من هذا التعصب الذي يرمون به الباحثين من أصحاب الديانات؟ أما أنا فقلت مستشرقاً وأست رجلاً من رجال الدين، وإنما أريد أن أقف من شعر أمية بن أبي الصلت نفس الموقف العلمي الذي وقفته من شعر الجاهلين جميعاً^(١٢)... (فأنا لا أقدر أحداً من الذين يعاصرونني ولا أبرته من الكذب والافتعال ولا أعصمه من الخطأ والاضطراب فإذا تحدث إلي بشيء أو نقل لي عنه شيء، فأنا لا أخجل حتى أقصد وأحرى وأحل وأدقق في التحليل)^(١٣)... (فأنا أهد الناس عن الغلو والشدهم بنضاً للإسراف، ويكفوني إذا أردت شيئاً أن أسبه باسمه، أو أدل عليه باللفظ الذي وضع له)^(١٤).

ولعل النصوص السابقة التي أوردها تكشف عن مدى صدق ثواب الرجل ونزاهته الإصلاحية ووجهته التجديدية. الأمر الذي سوف ينعكس على فهم الشروط التي وضعها، والقواعد التي استنها لتطبيق هذا المنهج.

فتجده يقرر أن هناك استنتاجات لا يمكننا تطبيق هذا المنهج عليها، وثوابت لا يمكننا الشك فيها، وتتعلل هذه الاستنتاجات في الحقائق الإيمانية.

أما الثوابت التي تقاس عليها المتغيرات فيمكنها القرآن الكريم، ويؤكد في الوقت نفسه أن من الشروط الأساسية للباحث أن يححر عقله عن أي سلطة دون سلطة العقل، وألا يقنع بأي حقيقة إلا إذا كانت واضحة ومتميزة، ويقول في ذلك: (فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فليست أسلك إليها طريق امرئ القيس والثابتة والأعشى وزهير، لأنني لا أثق بما ينسب إليهم، وإنما أسلك إليها طريقاً آخرى، وأدرسها في نفس لا سبيل إلى الشك في صحته، أدرسها في القرآن. فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلي. ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه)^(١٥)... (القرآن وحده هو النص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطعن إلى صحته ويعثيره مشخفاً للمصدر الذي نلّي فيه)^(١٦)... (أريد أن أقول إنني سأسلك في هذا النحو من البحث مسئلة المحدثين من أصحاب العلم والفلاسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أستطع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استعده ديكرت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث... نعماً يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوسيتنا وكل مشغلاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية

وما يحدد هذا الدين، يجب ألا نلتزم بشيء ولا نؤمن بشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح^(١٧).

ولعل الذي يثير القيس والقيوض في هذه الشروط والاستثنائات تفسير موقفه من القرآن فهو يبدو ديكرتياً عندما يستثني الحقائق الدينية، ويبدو كذلك من المحافظين المجددين عندما جعل القرآن من الثوابت التي لا يمكن الشك فيها مؤكداً في ذلك على الإيمان فحسب. فهو لم يقدم سواء مبرراً لعدم الشك فيه باعتباره نصاً عربياً قديماً، ولعله أدرك ذلك فراح يوهننا بأنه علاقاتي معض يعضي بمعضيته القومية وبمخاطبته الدينية من أجل الحقيقة، وأنه سينتوياً في ديكرتيته*.

وإذا ما انتقلنا من حديثه عن منهجه إلى النتائج التي انتهى إليها فسوف نجد أنها في جعلتها تدور في فلك بعده التاريخي حول الشعر الجاهلي، غير أن طبيعة البحث اقتضت لمناقشة بعض الأمور الدينية، ومن أهم هذه النتائج التي تمتعنا في هذا السياق:

١ - نزوعه إلى أن ورد اسمي نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل في التوراة والقرآن لا يكفي للتطمين بتلك العلاقة المختلفة بين القبائل العربية والمسيحية. الأمر الذي يثمة الشك في قصة هجرة إبراهيم وإسماعيل.

ويمكننا تأويل شك طه حسين في وجود هاتين الشخصيتين بأنه شك في سياق، وليس شكاً مطلقاً، أي أنه يشكك أن ما جاء عن نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل في التوراة والقرآن لا يكون حجة لمن زجوا باسميهما في قضية العارية والمسيحية، وأنه لم يرد من ذلك إلا فصل الدين من ميدان البحث العلمي، وهو في ذلك يطبق الشروط التي وضعها لنفسه، أضف إلى ذلك أنه لم يكذب القرآن، لأنه لو فعل لأوقع نفسه في تناقض، وذلك لأنه جعل القرآن من الثوابت التي يقاس عليها المتغيرات، وهو بطبيعة الحال لم يفعل. بل أبي أن يكون حديث التوراة والقرآن هو المصدر الأوحد لإثبات قضية غامضة لا حيلة للتحليل والتركيب فيها، ومن ثم يمكن الشك فيها، ويبدو ذلك في قوله: (للتوراة أن تعدنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدنا عنهما أيضاً، ولكن ورد هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي. فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تعدنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المسيحية، ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من العيلة في إثبات الصلة بين اليهود

* ويحيى ذلك أنه طبع ملحق بتاريخ سينتوا (١٩٣٢، ١٩٣٣) الذي اتخذ من المنهج الديكرتي سبيلاً لنقد كتب التلاوات والأصنام المسيحية، وذلك في كتابه «الرسالة اللاهوتية المسيحية» الذي نشره عام ١٩٣٠.

والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى^(١٢٠). (...) وإنّ ليس ما يمتنع فريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تقصد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قيلت روما من قبل ذلك، وأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعتها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بإلينيوس ابن مريام صاحب طروادة^(١٢١).

وحسبي أن أشير في هذا المقام إلى أن طه حسين لم يعدل عن رأيه هذا طيلة حياته إيماناً منه بأنه لم يجاوز الصواب في تفرقه بين الحقيقة الإيمانية والحقيقة العلمية، ويبدو ذلك بوضوح في حديثه عن نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل باعتبارهما من الحقائق القرآنية الإيمانية^(١٢٢).

٢ - وصفه الأحاديث الصورية عن ابن عباس بأنها منتحلة، الأمر الذي ساقته للشك في علم الحديث، ويرى هذا الانتحال بالخطافات السياسية التي أولت الرجال، ونسبت إلى الرسول ما لم يقله. ويقول في ذلك المضمّن: (وأنت تعلم أن عبدالله بن عباس كان له مولى أخذ هذه العلم ونقله إلى الناس، ومنه على مولاة شيئاً كثيراً، هو مكرمة. وأنت تعلم أن إتيانك هذا المحدث الكثير لعبدالله بن عباس لم يكن يخلو من هاتكة سياسية، لأن ابن عباس رأى الشقاء كثيراً، أو رويت عنه اشتداد تعلق الشيعة، ولأن ابن عباس أجاب نافع الأزرق حين قال له: ما رأيت أحفظ منك يا ابن عباس، ويقول: ما رأيت أحفظ من علي. وأنت تعلم أن هاتكة حديثاً شروعية الشريعة يجعل النبي مدينة العلم، ويجعل علياً بابها)^(١٢٣).

ولم تلف نقود طه حسين للحديث النبوي عند هذا الحد، بل نجده في مواضع عديدة في كتبه يمتطي في شكه مبنياً أن الأحاديث لا يمكن وضعها في مرحلة القرآن، وذلك لما يشوبها من لغواء المتكلمين والسياسة، ويستشهد على شكوكه بموقف عمر منها وتشده مع رواتها. ورغم ذلك فهو لا ينكرها، ويجعل من القرآن الأصل الثابت الذي يجب أن تقاس عليه قبل تصديتها. وهو في ذلك ليس بمعتمد، بل مسابر للإمام محمد عبيد.

ويقول، (ونشأ القصاص الذين كانوا يجلسون لوصف الناس مرغبين ومرهبين، فاكثروا من الحديث، وأضاف كثير منهم إلى النبي ما لم يقل، يرغبون في فضائل الأعمال، ويتقربون من سيئاتها، ولا يجدون حرجاً في أن يضيقوا إلى النبي ما لم يقل، ما داموا لا يريدون إلا التصريح للمسلمين... ثم نشأ الأشرار من المتكلمين وذوي الأهواء السئية فأسرفوا في رواية الحديث... حتى نشأ من المحدثين علم خاص بتصحيح

١٢٠ عبدالله بن عباس (٦٨٥ق) هو ابن عم النبي، فقيه ومحدث وفقيه، وأكبر تلامذة القرآن.

التحديث وعلى رغم هذا كله في ظل من الواجب على كل مسلم، حين يروى له الحديث عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أن يحتاط قبل الأخذ به، وأن يعرضه على القرآن، فإن كان لا يوافق المؤلف من سيرة النبي (صلى الله عليه وسلم)، أخذ به ولا وقف فيه^{١٢٠}.

ويرى أن ما تواتر عن النبي من أمر العبادات (الصلاة والصوم والزكاة والحج) ينادى من أي شك، لأنه يتواءم مع القرآن ومجمع عليه.

بيد أن الشك في رأيه يرجع إلى بعض الروايات التي تتناول أمور الترفيب والترهيب في الفضائل والشرور. ويقول: (فجسلة الأصول وتفصيلها بمعزل عن الشك، وإنما يكثر الشك، ويختلف قوة وضعفاً في بعض الفروع، وفيما يتصل بالترهيب في الفضائل وهي التفسير من الشك)^{١٢١}.

٢ - شكه ورفضه القصص الأسطورية التي شابت كتب السيرة والروايات التي تعدلت عن علامات النبوة والإرهاصات التي سبقت ولادة النبي. ويرى ذلك بأنها تقتصر إلى السند التاريخي، وهو في ذلك أيضاً ليس بمبتدع فقد سبقه إليه الشيخ مصطفى عبد الرزاق^{١٢٢} الذي ذهب إلى أن سيرة النبي العظيم ليست محتاجة إلى ناقل من خيال المؤلفين، وأن هذه الإرهاصات تنسب بالنسبة والعلامة بما لها من الألفاظ، ويعتبرها العوام من الأمور المعتسفة، وعندما يتصلها العلم يتوزون عليه ويرمونه بالفساد، والعلامة والمدبر يريان من ذلك كذبة^{١٢٣}.

ويقول طه حسين عن ذلك: (هكذا هذا الالتئام في بعض أطواره يقصد به إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبي، وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس. وأنت تستطيع أن تجعل على هذا كل ما يروى من هذا الشعر الذي قيل في الجاهلية مبهماً لبعثة النبي، وكل ما يتصل به من هذه الأخبار والأساطير التي تروى للشع العامة بأن علماء العرب وكهانهم، وأخبار اليهود ورجال النصارى، كانوا يشككون بعثة نبي عربي يخرج من قريش أو من مكة وهي سيرة ابن هشام وغيرها من كتب التاريخ والسير مشروبة كثيرة من هذا النوع)^{١٢٤}.

وحسبي أن أمين أن طه حسين لم يرغب عن هذا الاعتقاد على الرغم من إيراد بعض هذه الأقاصيص التي أنكرها في دراسته: سيرة النبي «على هامش السيرة» وسيرة الإسلام، فلم يهدف من إيرادها مداعنة الرأي العام، أو مصانعة خصوصه، ولم

١٢٠ صرح مصطفى عبد الرزاق على صفحات السطور بشكها فيما جاء في كتب السيرة من أمر الإرهاصات التي سبقت ولادة النبي، وذلك في العدد ٢٥، ٢٦، فبراير ١٩٥٦.

يكن نكوصاً في فكره، ولا نكوصاً في أوله. فقد صرح في مقدمة دراسته الأولى بأنه قد أوردتها في سياق قصص يرمي إلى تسليية الناس وإسعادهم من جهة، ومساهمة في العبكة الفنية من جهة أخرى، واكتفى في دراسته الثانية بالإشارة إلى أن هذه القصص يوردها كما قرأها في كتب السيرة ويقول: (وأنا أعلم أن قوماً سيخشقون بهذا الكتاب، لأنهم محدثون بكبريون العقل، ولا يتقون إلا به، ولا يطعنون إلا إليه، وهم لذلك يخشون بكثير من الأخبار والأحاديث التي لا يسفها العقل ولا يرضها، وهم يشكون ويلحون في الشكوى حين يرون كلف الشعب بهذه الأخبار، وجده في طلبها، وحرصه على قراءتها والاستماع لها. وهم يجاهدون في صرف الشعب عن هذه الأخبار والأحاديث، واستفادة من سلطانها الخطر المفسد للعقل).

هؤلاء سيخشقون بهذا الكتاب بعض الشيء، لأنهم سيفرقون فيه طائفة من هذه الأخبار والأحاديث التي نصيبها انقسام لعربها ومحبوها من نفوس الناس. وأحب أن يعلم هؤلاء، أن العقل ليس كل شيء. وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل، وأن هذه الأخبار والأحاديث إذا لم يطعن إليها العقل، ولم يرضها المنطق، ولم تستقم لها الأساليب العلمية، فإن في قلوب الناس وشعورهم ومواطنهم وحياتهم ومبادئهم إلى السعادة واستوائهم إليها من جهد الحياة وعنائها، ما يحجب عنهم هذه الأخبار ويرغبهم فيها، ويدفعهم إلى أن يهتموا عندها الترفيه على النفس حين نشق عليهم الحياة. وشرق عظيم بين من يتحدث بهذه الأخبار إلى العقل على أنها حقائق يفرها العلم ويستقيم لها مناهج البحث، ومن يقدمها إلى القلب والشعور على أنها مثيرة لمواطن الخير. صراحة عن بواطن الشر، معينة على إضاق الوقت واحتمال أشتال الحياة وتكاليف العيش. وأحب أن يعلم الناس أيضاً أنني وسعت على نفسي في القصص ومنعتها من الحرية في رواية الأخبار واقتراح الحديث ما لم أجد به بأساً إلا حين تتصل الأحاديث والأخبار بشخص النبي أو ينحو من اتجاه الدين^(١).

ويعترف طه حسين في موضع آخر من مصنفاته المتأخرة أنه حاكى كتاب «على هامش الكتب القديمة» للدمشق الفرنسي جول لومستر، وذلك في صياغته لبعض الأقسام الفرعية التي وردت في مصنفه مالف الذكر.

ونجده يصرح في الوقت نفسه بمع طريقتي محمد حسين هيكل وعباس محمود العقاد في كتابة السيرة النبوية. فالأول عنده يركن إلى التقليب بين الدين والعلم وذلك

بمصادرة الثاني لصالح الأول. أما كتابات العقاد فهي عند مطبوعة بطابع صاحبها الفلسفي، ورويته الذاتية هي تناول قصص الرجال وتقييم أفكارهم^(٣١).

٤ - اعتقاده بأن ما جاء في كتب المؤرخين عن نسب النبي ومكانة عشيرته وقبيلته ضرب من تعصب المؤرخين، وشيء من مغالة القصاص للمتعمق من شأن النبي، وأن ما جاء في أخبارهم عن الديانة العنيفة يمكن درجه في هذا السياق، وذلك لإثبات أن الإسلام له جذور عميقة في شبه جزيرة العرب^(٣٢).

واتهم إلى أن حلة ظنونه وأسباب شكوكه هي خلط المؤرخين في كتبهم بين العواطف الدينية والحقائق العلمية، الأمر الذي أساء - في رأيه - للدين والعلم معاً. وبين أن الإسلام ليس في حاجة إلى تثقيب لكي يكون أكمل الديانات، وأن النبي لم يكن باسطفاه الله له، وشريف باضطرارته بتبليغ رسالة ربه، ومن ثم لا يجوز انتحال المنحليين للرفعة من قدره.

ويرى أن أي محاولة لخلط بين الدين والعلم عن طريق الترهيل بينهما، أو مصادرة أحدهما لصالح الآخر سوف تنهي إلى طمس الوظائف العلمية، وتزيف الحقائق الدينية، وجمود الفكر، وجنوح العقل، ويؤكد أن الفصل بين الواجبات الدينية والأبحاث العلمية هو السبيل الأرشد الذي يضمن للدين والعلم بقائهما دون نزاع أو عراك، ومن ثم ترفق الحضارات وتجدد الثقافات، ويقول في ذلك: (كان القدماء مسلمين مخلصين في حب الإسلام، فأخضعوا كل شيء لهذا الإسلام وحيزهم إياه، ولم يعرفوا لمبحث علمي ولا لفصل من فصول الأدب أو لون من ألوان الفن إلا من حيث يؤيد الإسلام ويمزه ويعلي كلمته... فما لام مذيعهم هذا الخذول، وما تأخره التصرفوا عنه انسرافاً - أو كان القدماء غير مسلمين، يهودا أو نصارى أو مجوساً أو ملحدتين أو مسلمين في قلوبهم مرض وفي نفوسهم ريح، فتأثروا في حياتهم العلمية بمثل ما تأثر به المسلمون الصادقون، فقصروا على الإسلام ونحوها في بحثهم العلمي نحو الغرض منه والتصغير من شأنه فظلموا أنفسهم وظلموا الإسلام وأفسدوا العلم وجنوا على الأجيال المقبلة، وإن كان القدماء استطاعوا أن يفرقوا بين عقولهم وقلوبهم، وأن يتناولوا العلم على نحو ما يتناوله المصلحون لا يتأثرون في ذلك بقومية ولا عصبية ولا دين ولا ما يتضمن بهذا كله من الأهواء لتركوا لنا أدياً غير الأدب الذي نجده بين أيدينا)^(٣٣)... (لنجهد في أن ندرس الأدب العربي غير حافلين بمسجد العرب أو الغرض منهم، ولا مكتولين بتصوير الإسلام أو التمي عليه، ولا معنيين بالملامة بينه وبين نتائج البحث العلمي والأدبي، ولا وجلين حين

ينتهي بنا هذا إلى ما تأباه القومية أو تنفر منه الأهواء السياسية أو تكرهه العاطفة الدينية. فإن نحن حوزنا أنفسنا إلى هذا الحد فليس من شك في أننا سنصل ببعضنا العلمي إلى نتائج لم يصل إلى مثلها القدماء^(٣٨).

وقد قولت هذه الآراء بالثقة تارة والتقص تارة ثانية وبالطمع والتجريح والتقصية من شأن صاحبها وتكبره تارة ثالثة^(٣٩). وسوف نحاول في المصطور التالية عرض أهم التقود العلمية التي وجهت لمنهج واستنتاجاته. وجانب من التقود والطمع مع تبرير أسيلها.

فقد ذهب محمد لطفي جعنة (١٨٨٦-١٩٤٢م) - في كتابه «الشهاب الواحد» الذي صدر عقب ظهور كتاب طه حسين عام ١٩٢٦م - إلى أن انطلاق طه حسين من الشك الديكارتى منهجاً في نقده التاريخ الإسلامى يعامه، وتاريخ الأدب والشعر بخاصة لا يبرر له التهم إلا ميله للشك في ذاته لأن ديكارت لم يكن أديباً ولم يعمل منهجه في هذين الميدانين.

وأته مؤلف في الشعر الجاهلي من انصار الشك المطلق وليس الشك المنهجي، وأنه لم يفهم شروط الشك الديكارتى التي تقتضي باستئناء العقائد الدينية من الشك باعتبارها من أعلى مراتب اليقين. وأنه لم يصف جعناً بشك في مصداقية الشعر الجاهلي. فطالما ورد ذلك العديد من الشاء في الشرق والغرب قديماً وحديثاً.

وأن تشكيكه في مكانة قريش وعلو عشيرة النبي وسمو نسبه مسألة ملفوضة، وأن رده على بعض المستشرقين الذين شككوا في مصداقية القرآن لم يكن بدافع الغود عن الإسلام باعتراق طه حسين نفسه، بل كان بدافع العلم كما يزعم^(٤٠).

كما ذهب محمد فريد وجدي - في كتابه تلذذ كتاب الشعر الجاهلي، الذي صدر في العام نفسه - إلى أن طه حسين قد جانب الصواب في إعلانه أن سبيله للوصول للحقيقة هو المزوف عن العصبية القومية والعاطفة الدينية لتتصاراً للحقيقة العلمية، وكان من الأفضل أن يقول إني سوف أنال عن أي تعصب التنصاراً للمنهج القرآني الذي

٣٨ من أهم الدراسات التي تناولت كتاب في الشعر الجاهلي بالثقة والتشكي.

كتاب «شك في الشعر الجاهلي» لمحمد الطاهر حسين. ومطاميرت في بيان الأخطاء العلمية التاريخية التي اشتمل عليها كتاب في الشعر الجاهلي، للشيوخ محمد الطاهر، وكتاب «شك في القرآن الكريم» لمحمد أحمد عرفة، ومقال نظرد في كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي، بقلم الشيخ علام سلامة في الميمنة الأسبوعية، ومقال «الشعر الجاهلي لغة حسين» لعبدالمشعل المصدي في الأعرام، ومقال «في الرد على الشعر الجاهلي» لعبدالقادر حمزة في البلاغ الأسبوعي^(٣٩).

كفل حرية البحث العلمي لمن يطلب الحقيقة، ووضع منهج علمي لا يدينه منهج في دفته، وكان أحرض على الوصول للحقيقة من منهج ديكرت.

ويرى أن إنكاره القصة إبراهيم وزعمه أنها من صنع اليهود - وأنها الكثوية صديقتها العرب - ادعاء خطئ العديد من الحقائق، منها: أن العربي حريمي كل الحرص على التثبت من نسيه، وأنه يتأخر دائماً بأصالة هذا النسب، ومن ثم ليس من اليسير على العرب أن ينسبوا أنفسهم لإبراهيم وهو عبراني، ولا يعقل أنهم يسلمون لليهود بهذه القصة، ويجعلون منهم آباء وأجداداً إلا إذا كانت حقيقة واقعة.

وأن القرن ليس في حاجة لاختلاق قصة إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة ليقرب بين العرب واليهود، وأثبت أن محمداً من سلالة الأنبياء - وذلك لأن العرب كانوا لا يتأخرون بهذا النسب في جعليتهم، ولا يرضون في ديانة التوحيد التي دعا إليها إبراهيم وولده، الأمر الذي يستطع هذا الادعاء.

ويرى أن طلب طه حسين دليلاً مادياً على وجود إبراهيم وإسماعيل دون القرآن طلب مشروع، ولا سيما أن الأبحاث التاريخية قد استغلت عن النصوص الأدبية في إثبات الرجال، وذلك منذ ثلاثة قرون. ومن ثم فإن مطلبه مشروع في ميدان البحث العلمي، يود أن تبرراته إنكارهما لا تتفق مع البحث العلمي، وذلك لأن ما جاء في الأخبار عن صفاتهما وأحوالهما وأفعالهما لا يتعارض مع العقل من جهة، ولا مع الحقائق الجغرافية والتاريخية من جهة أخرى. فلا يعني أن قصور العلم في إثبات حقيقة ما يعني انتفاءها، بل يعني تطبيق الحكم عليها.

وأن إنكار المؤرخين لشخصية سقراط لا ينحضي أبداً إلى أن سقراط شخصية مخترقة^(١٢).

وذهب محمد أحمد الفمراوي في كتابه «التفد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي» الذي صدر في العام ١٩٢٩م إلى أن شك طه حسين في الشعر الجاهلي ما هو إلا مسابرة لبعض المستشرقين من أمثال مرجليوت*.

وأنه اتخذ من المنهج الديكارتي مجرد شعار أو شعار مبهم ومستغلق على قرائه، وأنه لم يكتف نفسه العناية في شرح أبعاد هذا المنهج وقواعده ليفيد به من يطالعون كتابه، كما أنه عجز عن تطبيق خطوات المنهج الديكارتي في بحثه فلم يبدأ باليسوط في

* يفسد المستشرق الإنجليزي دافيد مرجليوت (١٨٥٤ - ١٩١٠) الذي شكك في صحة الشعر الجاهلي، وله عدد ولزم من القرآن وذلك في كتابه «أصل الشعر العربي» لعام ١٩٥١، وأصول الشعر العربي الجاهلي، عام ١٩٢٥، ونصوص القرآن، عام ١٩٢٥.

التحليل ولا هي ترتيب الأفكار، ولم يثنه إلى حقائق يقينية، وانتهى إلى أنه إذا كان المقصود من قول طه حسين باستبعاد العصبية القومية والمحافظة الدينية في ميدان البحث حتى لا يخفي الباحث بعض الحقائق العلمية محاباة، فقد أصاب، أما إذا كان قصده بأن الإلزام شرط للوصول إلى الحقيقة العلمية، وأن الباحث الملتزم المعتز بقوميته يجانب الصواب، لمصبا، فقد أخطأ ومنل وأضل^(١٧).

وتضوي هذه النقود في جعلها تحت راية المحافظين المستبشرين الذين اضطلموا بالدفاع عن التراث العربي الإسلامي عن طريق النقد العلمي والحوار الهادئ الذي يعول على العقل في حجيجه ودفعه، وتقنيد آراء خصومه، وذلك بمنأى عن الأسلوب الخطابي، والدفاع العاطفي، وعت النقض، وطعن الخصوم، وتكفيرهم، وغير ذلك من الأمور التي تطوي عليها كتابات الاتجاهات الرجعية والمتعصبين وأرياب المعارك والخصومات الشخصية التي سوف نتناول جانباً منها في السطور التالية:

فقد تقدم الشيخ حسين الطالب بالقسم العالي بالأزهر ببلاغ للنايب العمومي يتهم فيه طه حسين بأن كتابه «في الشعر الجاهلي» **تضمن** طعنات مسيئة في القرآن، وأن مؤلفه قد اجترأ على الإسلام بتمتهل الحكيمة بالخرافة والكذب، وذلك في ٣٠ مايو عام ١٩٢٦، وجاء في تقرير لجنة كبار العلماء بالأزهر أن طه حسين قد كفر بتكذيبه القرآن وتشكيكه في **نسخة** النبي **القرآن**، ومن ثم **هيجل** على الحكومة وإنه يقدم للمحاكمة لاجترأه على دين الدولة الرسمي وهو الإسلام وذلك في ٥ يونيو عام ١٩٢٦^(١٨).

ونهب كل من شكيب أرسلان (١٨٧١-١٩٤٦)، والشيخ غلام سلامة (١٨٧٨-١٩٣٧) المدرس بدار العلوم، وعبد القادر حمزة (١٨٨٠-١٩٤٦) رئيس تحرير البلاغ، والشيخ محمد الطنبري حسين المدرس بالأزهر إلى أن طه حسين لم يهدف من كتابه إلا غواية الشباب وتشليلهم، وأنه لا يجيد الاستنباط ولا الاستدلال، وأنه عتيد مكابرة أوقعه عناده في التافس لا سبيل الخروج منه، وأنه عمل للمستشرقين الذين يتجهنون الفرض للطنع في الإسلام خلال كتاباتهم عن التراث العربي الأمر الذي جعله عدواً للإسلام والمسلمين^(١٩).

وعلى هذا التقى جاء كتاب «تحت راية القرآن» لمصطفى صادق الرافعي الذي صدر

^(١٧) كلمات هذه اللجنة من الشيوخ: محمود الديناني وعبد المعطي الشربيني ومحمد عبد السلام الشبلي وعبد ربه مفتاح وعبد الحكيم صبا ومحمد علي الأبرار وعبد الرحمن المغلاوي ومحمد علي سلامة.

عام ١٩٦٦م، والذي رمى فيه طه حسين بالجهل والعمى والجهل. ونعت كتابه بأنه ضاية الأغاليل، والتفاضل^(١٢١).

وعلى مقربة من ذلك كتب محمد رشيد رضا على صفحات المنار ليخرج طه حسين من زمرة العلماء والأدباء والفلاسفة، وأن دراسته لتاريخ الشعر الجاهلي ما هي إلا ستار تخفي وراءه للكيل من الإسلام، ويدال على ذلك بأن معظم الآراء التي جاءت فيه ما هي إلا أقوال منقولة من كتاب «ذيل مسألة في الإسلام» لأحد العيسريين الطاعنين في الإسلام سعى نفسه هاشم المصري وقد طبعه بالمصرية في إحدى المطابع المسيحية وتدعى النيل وذلك منذ عام ١٩١٦^(١٢٢).

ولا يجد الباحث المدقق غناء في تبرير هاشم الطاعن فإن معظمها يرد إلى خصومات فكرية أو سياسية، والقليل منها يرد إلى خصومات شخصية.

قطمون الأزهرين لا ترجع إلى عصبيتهم الدينية فحسب، بل ترجع في المقام الأول لمقالات طه حسين الشخصية لعناصيرهم البرافدية وخصائهم الشخصية التي سطرها على صفحات الجريدة والسياسة منذ مطلع العقد الثاني من هذا القرن.

وترد خصومة عبدالقادر جبرلة لطله حسين إلى خلافاتهما السياسية. فالأول كان لسان حزب الوفد، وكان الثاني زعيم أمة حزب الإخوان الدستوريين، أما طعون صاحب السطور - أي مصطفى صادق الرافعي - فلم تكن إلا واحدة من معاركه التي كان يحمل فيها على خصومه، ويصفهم في سفافهم، ويضعهم على أتونه المستعمر بالقدح والسياب فلا تخفى على أحد خصومتها حول قضية القديم والجديد، وتاريخ الأدب العربي التي بدأت قبل ظهور كتابه بثلاث سنوات^(١٢٣).

أما حملة محمد رشيد رضا عليه فترجع إلى خصومة شخصية بدأت مع كتابة صاحب المنار مقالات عدة يمدح فيها نفسه، وينقش فيها بحلاوة وطلاوة أسلوبه، وجاء فيها (إن كل من قرأ التليد التي كتبناها - أي التي كتبها رشيد - كان لا يميز بينها وما فيها... من آيات القرآن... لولا الحفظ، أي أنه لا يفرق بين ما يكتب، وبين ما جاء في القرآن، إلا أن الناس يحفظون القرآن).

فحمل عليه طه حسين وبين أن تطاعره بالثدين يخفي وراءه نفساً متعمدة بالفرور، وأن صحيفته ليست متبراً للزود عن الإسلام كما يزعم، بل هي أدلة للشهرة والصيت، وكتب في ذلك قائلاً (الآن وقد زعم رشيد أنه سامع ربه، وأني يمثل كتابه، يظهر للناس أنه راغب في الدعوة إلى دين الله، أقرى في القرآن مثل هذا السجع البلود... والتمكاس

الفكر... والإضافات المتتالية... ثم ألا تشعر بعد ذلك بالسرقة والأختلاس من ذلك الكتاب الذي تجاربه؟ ومن ثم فلم تكن طعون رشيد رضا إلا من باب التثار وتصفية الحسابات⁽¹⁴⁾.

ولما كان الدفاع عن طه حسين وتبرأته أو الهامه وإدانته ليس من أغراض هذه الدراسة فسوف نرغب عن مناقشة تلك النقود والطعون التي أوردناها إلى محاولة استطاق كتابات طه حسين نفسه عن منهجه وأثر تطبيقه وأمر النقود التي وجهت إليه. فقد اعترف مبكراً بأن علة انتكاهه لمتنج الشك الديكارتي لا يرجع لكونه أفضل المناهج النقدية للثبوت من صحة المعارف وسلامة المعتقدات، بل ترجع إلى خصائصه الشخصية والعقلية تلك التي لا تقبل إلا بالعقائد المثبتة بعد شك يزلزل أركانها.

فترى يقول: (الكاد أعتقد أنني لم أعرف مذهب في الحياة إلا شيئاً فشيئاً لأن هذا المذهب نفسه لم يتكون إلا قليلاً قليلاً. فرضنه علي ظروف الحياة وهي التي استخرجته من أعماق طبيعتي استطرأ بعد أن كان كائناً فيها كمنون النار في العود... ولول ما استكشفت من هذا المذهب خصلة أرى أنها قد صيرتني منذ الصبا وهي الظلمة الشديدة إلى المعرفة... وهذا ظهرت خصلة ثانية من هذه الخصال التي أثبت مذهب في الحياة وهي الطير والمقايمة والجمال المبرور... وبمعنى احتشائه... وإذا بخصلة ثالثة من مذهب في الحياة وهي خصلة التسميم على اقتحام العقبات التي تعرض سبيلي إلى العلم مهما تكن أو أموت دونها... وكذلك رأيي الخاص في السياسة والخاص في الإصلاح الاجتماعي والخاص في تجديد العقل المصري، وتعبير منهجه في البحث والدرس، والخاص في نقل المناهج الغربية الحديثة لأفرضها على دراسة الأدب والتاريخ في مصر... وهنا تظهر الخصلة الأخيرة التي عرفتها من مذهب في الحياة إلى الآن وهي حيي لأن أرى الناس جميعاً مكلي في الشوق إلى العلم، والاستزادة منه والوصول إليه دون أن يجدوا مثل ما وجدت من العسقة، ودون أن يعتنوا بعقل ما انبثت به من ضروب العناء... خلق لي هذا المذهب في الحياة ما يطمح إليه الناس من السعادة التي تقع بها النفس ومن الغبطة التي يطمح إليها القلب والرضا الذي يرنح إليه الضمير. عييت أن هذه السعادة ثم تقدر لمك في الحياة. وكيف السبيل إلى السعادة والغبطة والرضا وأنا لم أبلغ شيئاً إلا طمعت إلى شيء آخر أبعد منه مثلاً، ولم أحقق أملاً نفسي وللناس إلا ذهبت إلى أمل هو أشق منه تحقيقاً⁽¹⁵⁾).

ذلك فضلاً عن تسريجه باقتضائه بأبحاث المؤرخين⁽¹⁶⁾ الغربيين، وقادة الفكر من

الفلاسفة والمصلحين^(٩٦) الذين يشقون مصا الطاعة، ويرغبون عن المآثوف محتطين جديداً جامعة طلباً للحقيقة فتذاع أعمالهم وينالون من الشهرة والإعجاب ما ينال الأبطال في الوضى وميادين القتال.

أما من نال آرائه بتشكيك المستشرقين فتجده يعترف في مواضع مختلفة من كتاباته بمسئوليته الكاملة عن استنتاجاته بشأن قصة نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل مؤكداً أن هذه الاستنتاجات مبنية على فروض افترضها هو، وإن تشابهت مع بعض كتب المبشرين، فيقول: (فروض فرضته أنا دون أن أطلع عليه في كتاب آخر، وقد أخبرت بعد أن ظهر الكتاب أن شيئاً مثل هذا الفرض يوجد في بعض كتب المبشرين، ولكن لم أذكر فيه حتى بعد ظهور كتابي^(٩٧)).

ونراء يتضح في مواضع أخرى عن تأثره ببعض المستشرقين الذين تكلموا على أيديهم وأخذ عنهم بعض الطرائق في دراسة التاريخ العربي من أمثال المستشرقين الإيطاليين أليساندرو جويندي، وجيراردو غيلوني، ورافاييل ستانلاتا، والمستشرق الألماني كارلو توماسو تاكينو، (إن تأملوا هو الذي طعننا ما هو تاريخ الأدب، وكيف نقيم الأسلوب، ونصنف المدرسة الأدبية أو المؤلفات وما إلى ذلك) وكان تأملنا هو الذي طعننا كيف نشأ الأدب العربي، وكيف تطور، وما هي العلاقات التي قامت منذ القرون الأولى بين الأدب والسياسة، وبين الأدب والبيئة^(٩٨)).

أما المسألة التي شغلت خيراً كثيراً من كتابات طه حسين فهي حرصه على تبرئة نفسه من تهمة الإلحاد التي وجهها خصومه إليه، وتوضيح غرضه من دراسته للشعر العربي في الجاهلية. وتشهد النصوص التي سوف نسوقها على صدق إيمان الرجل من جهة، وإن كتاباته اللاحقة على كتابه المذكور (في الشعر الجاهلي) لم تكن لوناً من ألوان الفتية أو مدافعة الحكام أو مصانعة الرأي العام واسترضاء الجمهور من جهة أخرى.

فتجده يصر الأستاذ أحمد لطفي السيد - في خطاب له - بحقيقة الأمر مؤكداً أنه صدق إيمانه وسلامة قصده ومقصده.

(كثر اللغط حول الكتاب الذي أصدرته منذ حين باسم (في الشعر الجاهلي) وقيل إنني تعمدت فيه إهانة الدين والخروج عليه، وأنا أعلن الإلحاد في الجامعة، وأنا أؤكد لعزائمكم أنني لم أره إهانة الدين ولم أخرج عليه، وما كان لي أن أفعل ذلك وأنا مسلم أؤمن بالله وملائكته ورسوله واليوم الآخر. وأنا الذي جاهد ما استطاع في تقوية التعليم الديني في وزارة المعارف حين كلفت بالعمل في لجنة هذا التعليم^(٩٩)).

ويقول في موضع آخر باللغة الفرنسية بحثاً عن خصومه ونقاد: (ثم كان الحدث الثاني وهو نشر الكتاب الذي ألفته عن الشعر الجاهلي، والذي أنكرت فيه صحة الألفية المطلقة من هذا الشعر. وكان ذلك لسبب بسيط هو أن كل ما أتينا من الجاهلية قد نقل عن طريق الرواية الشفهية، وأن كثيراً من الأبيات التي نسب إلى هذا الشاعر أو ذلك من شعراء الجاهلية تطابق أكثر مما ينبغي بعض عبارات القرآن. ومن ثم كان الاتجاه إلى تفسير هذه العبارات أو على الأقل إثبات امتيازها من حيث فصاحة بالاستناد إلى ذلك التطابق. ولذلك انتهت إلى رفض قدر كبير من هذا الشعر الذي وضع - حسبما رأيت - في وقت متأخر من القرن الثاني للهجرة لأسباب مختلفة. وفي إطار ذلك المسمى شككت في بعض المعتقدات التي لا تمس الدين، وإن كانت قد ذكرت في القرآن أو في الأحاديث النبوية وكانت الصدمة فاسية والاستفكار واسع النطاق)^(١٠٠).

وإذا ما انتقلنا إلى مسألة إكبار القرآن، وعدي حبه له وتبجيله لأياته فسوف نجد من كتاباته ما يخرس خصومه الذين لهموه بالإلحاد، وما يحير بعض الجاهلثين الذين وصفوه بأنه مفكر تويري لا شيء إلا لاعتقادهم بأنه من الذين تناولوا على النص القرآني. فمن أقواله في هذا كونه «هو ستوان الإسلام» (إن القرآن قد وصل إلينا متواتراً مجعماً عليه من أجيال المسلمين منذ أجيال النبي حتى الآن وإلى آخر الدهر ما بقي في الأرض مسلمون. التوراة الألفيا كما تلاوة النبي، وكما كتبه عنه كتاب الوحي، وكما جمع أيام أبي بكر، وكما نسخ من المصاحف أيام عثمان... على هذا كله ظل القرآن كما هو، لم يختلف المسلمون في نصه فهو باق على الدهر لم يضره أن يختلف المسلمون في فهم نسوه، وفي تأويلها)^(١٠١).

وإذا أنصتنا له في وصف حاله في مؤتمرات المستشرقين عن الإسلام فإننا نجد تبراته تؤكد صديق عاطفته الدينية كاشفة معدلة الأزهر الفج، ومطلبة انطواءه تحت لواء الدعاء المستبشرين.

وها هي كلماته (ففرحت إلى القرآن الكريم الذي استطيع دائماً، وأخذت أفرا فيه قراءة متصلة كلما استطعت الخطوة إلى نفسي وإلى صاحبي. ولا سيما حين يقبل الليل، وجاءت الساعة المعروفة، فرفقت منبر النوم، وأنا في شيء من الذهول، لا أعرف كيف أصفه. ثم أخذت أتحدث وأنا لا أفهم أعني ما أقول... ولكنني رأيتني أتعبد عن الصلة بين الإسلام والسلام، وأؤكد أن اسم الإسلام مشتق من السلم، وأن المسلم في القرآن هو الذي يسلم قلبه ووجهه لله، وأن المسلم في حديث النبي صلى الله عليه وسلم هو

من سلم الناس من لسانه ويده، وإن إبراهيم أبا الأديان السماوية قد جاء ربه بقلب سليم، وقد أسلم وجهه لله عنيقاً، فالمسلمون أهل سلام^(١٣١).

ونخلص مما تقدم بأن موقف طه حسين من إشكالية العلاقة بين الدين والعلم كان موقف المجتهد المستنير، ويوضح ذلك جلياً من المقدمات التي حمل عليها تحليله، ومن منهجه المنصب على دراسة تاريخ الأدب، الأمر الذي يؤكد أن نقوله لهذه الإشكالية ومعالجتها لها كان تناولاً عرضياً في سياق بحث علمي.

وأعل النصوص التي أوردناها تكشف خطأ الذين سلخوا بين وجهة طه حسين ووجهة سلامة موسى وإسماعيل أدهم ومحمود عزمي وإسماعيل مطهر وغيرهم من المعنفين العلمانيين الذين اتسمت كتاباتهم حول مناقشة قضايا الدين والعلم باعتبارها القاعدة الأساسية الأولى التي سوف تقام عليها جل أفكارهم، وتحطّن كذلك أولئك الذين جعلوا منه فيلسوفاً ثوريّاً مثل فولتير، وديدرو، وهولباخ، وغيرهم من الثوريين الذين جعلوا معول النقض تجاه الموروث بقاعة والدين بفحاسة، مستطمين اقتراس العقل صوب أطلال المستقبل في رحلتهم إلى التقدم، غير عابئين في نقوضهم بالثوابت من المعتقدات أو المعارف.

فإذا كان المقصود من الثوير هو الاقتراء على الحق أو عزله أو مصادرته أو هدمه فلم يكن طه حسين ثوريّاً قط، ونسبنا قوله في الحقيقة بعد أكثر من أربعين عاماً من مجلة الشعر الجاهلي، (قلت لطفه حسين: الآن (١٩٧٠) مضت سنوات طويلة على تلك الأزمة، وأريد أن أسألك بصراحة: هل جاء في نيتك - في إنشاء تأليف الكتاب - أن تشكك في الإسلام أو تفسده؟ لم يرد في ذهني شيء من هذا مطلقاً - ولقد أثبت للتوبة حينما حطقت معي أنني لم أقصد قط التمسّاس بالدين)^(١٣٢).

أما إذا كان المقصود من الثوير هو الدفاع عن حرية الفكر والدرس والبحوث في شتى أمور الحياة فالحلهم نعم، فعميد الأدب العربي كان في طليعة المجتهدين المستنيرين الذين دافعوا عن الحرية بكل صورها فهو القائل: (إن الحرية ضرورية لأي أمة تريد أن تنهض وتعيش ما فاتها، إن الحرية شرط أساسي للتفكير، مثلما هي شرط ضروري للأدب والعلم والفلسفة والعن)^(١٣٣).

ومن المؤسف في أيامنا هذه أن نجد من اضطلعوا بتربية الرأي العام وتوجيهه لا يفرقون بين المجتهدين والمجنّزين، وبين المستنيرين والاستشاريين. فتراهم يساوون بين طه حسين وبين من هم دونه من الأقزام والمعالقين من دعاة الشهرة.

فلم يكن طه حسين إلا فارساً في ميدان الأدب والفكر، والسياسة، والتعليم. ولكل فارس كبره. والعيب كل العيب على أولئك الذين حاولوا السبر في دريه، وهم أبعد الناس عن الفروسية لا يستطيعون إلا الأثر، ولا يتصفون إلا بالسيوف الخشبية. أولئك الذين راحوا بعد رفاقهم يلعبون العصر، ويعنون حرية الفكر في مصر لا يعلمون من ذلك كله إلا التعلق في زمن الأفرام.

طه حسين

وقضايا الدين والعلم

لم يمرض طه حسين لقضايا الدين والعلم تعرضاً مباشراً - كما نشرنا من قبل - بل تناولها في معرض حديثه عن التاريخ الإسلامي ومراحل تطوره ومناقشته مقومات الحضارة الإسلامية وأسباب انزوائها بعد هيمنتها وظهورها. وكذا أثناء تحليله للبيئة الثقافية المصرية، وتحليله لمسبل إصلاحها، واستشرافه لمستقبلها. ومن أهم هذه القضايا: (ثالثية الدين والعلم في الفكر الإنساني - الإعجاز العلمي للقرآن - الدين والتعليم - الدين والسياسة - الإخوان المسلمون والإرهاب - مسود نقاش كلاً منها على عدة اكتشافات من مدى السبق أولاً مع سابقتها ولا سيما في طور الاكتمال ورسوخ المنهج، وهي آخر مراحل تطور فكره).

١ - ثنائية العلاقة بين الدين والعلم

حرص طه حسين في كتاباته المتفرقة - عن طبيعة العلاقة بين الدين والعلم - على الثنائية التي تجمع بينهما.

فالدين والعلم عند مستوان لا غنى لأحدهما عن الآخر لإسعاد البشرية. ومن ثم فقد رفض كل الميل التي احتالها المفكرون للتوفيق بينهما، أو مصادرة أحدهما لحساب الآخر، أو استبعاد أي منهما.

فعرّف من نهج جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا ومحمد فريد وجدي وغيرهم من الذين حاولوا نفس النزاع بين النقل والعقل، والقضاء على ثنائية الفكر. وذلك عن طريق التوفيق بين الحقائق الإيمانية والمعارف العلمية والمناهج الفلسفية^(١).

كما رفض من محاولة إسماعيل مطهر لمصادرة الدين لصالح العلم، وذلك في درونه

الإسلام إذ دعا لتأويل آيات القرآن تأويلاً يتفق مع نظرية داروين⁽¹⁷⁾ ومع كذلك دعوة سلامة موسى وإسماعيل أدهم لهدم الأديان بحجة أنها ثقافات طبيعية بلطف⁽¹⁸⁾.

فذهب إلى أن ثنائية الدين والعلم عريقة في تاريخ الفكر الإنساني، وأن صراعهما أمر محتوم ما دام هناك نص لاهوتي يفرض على العلم، وسلطة كهنوتية تقوم بمصادرة أي فكر يخالف ما يقدسونه. وما دام الجمهور يكره أن يفكر ما أكفه بالعادة وطول العشرة من قبحه وعادته الموروثة، بل ويكفر من يخرج عليها من الفلاسفة والعلماء بحجة أنها أصبحت جزءاً لا يتجزأ من العلة والدين.

كما أكد أن الخصومة القائمة بين الدين والعلم لا ترجع إلى خلق في جوهرهما المتباينين فالدين والعلم في رأيه لا يسميان إلى التصارع، ولا يريد أحدهما أن يتخلص من الآخر ليسود الحياة بون صاغية. بل على العكس من ذلك تماماً، فإن الأديان جميعها عنده بريرة من دعاء الفلاسفة والعلماء التي أصدرت باسميهما. وكذلك العلم فهو هو ظاهر من أي ضمنية أو حقد على الأديان، كما أنه غير مسؤول عن الأثام التي ارتكبت وما زالت ترتكب باسمه.

بينما يرد هذه الملاحظات إلى السياسة التي لعبت بناؤها رجال الدين والعلماء والفلاسفة على حد سواء، أرزعت من عقولهم الثرى والشماع، وأغرست بدلاً منهما جذور الاندفاع والتعصب ويبدو ذلك في تشكيل الكهنة بمخالفاتها، واضطهاد بعض الخلفاء المسلمين للفلاسفة وأصحاب الرأي من الذين لم يعمدوا سياستهم، ونقض بعض الفلاسفة وعلماء الدين باعتباره السلطة التي سجنّت العقل وقيدت البحث العلمي قديماً، ولا سيما فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر الذين طعنوا الدين انتصاراً بحرية الفكر. ويرى أن المسيل الأورث لعمالجة ما أقصدته السياسة هو عدم الخلط بينهما، وأن ينسب كل منهما الآخر.

وانتهى إلى أن الإسلام يعدّ بطلاً منازع الدين الذي لا تتعارض تصويسه مع العقل، ولا يقيد فرائه الفلسفة ولا العلم. ويقول في ذلك: (والحق أن هذه الخصومة بين الدين والعلم - كما قلت في غير هذا الموضع - قديمة يرجع عهدها إلى أول الحياة العقلية الطبيعية. والحق أيضاً أن هذه الخصومة بين العلم والدين ستظل قوية متصلة ما قام العلم، وما قام الدين. لأن الخلاف بينهما - كما سترى - أساس جوهرى لا سبيل إلى إزالته ولا إلى تخفيفه إلا إذا استطاع كل واحد منهما أن ينسب صاغية تنبأتاً دائماً، ويعرض عنه إعرافاً مطلقاً)⁽¹⁹⁾.

(وإذا لم يكن للدين لاهوت يفرضه على الناس فرضاً، وإذا لم يكن للدين هيئة قسسية أو كهنة يحتكرون حمايته والقيام عليه، فخلق بهذا الدين أن يكون قليل الحظ من التعصب والجمود، وخلق بهذا الدين أن يكون قليل الحظ في مساهمة العقل ومخاضة الرأي والوهف في سبيل التطور والرفق^(١١)). (وليس في طبيعة الإسلام ولا في طبيعة المسيحية ما يدعو إلى الاضطهاد، ولا إلى محاربة الجديد، ولا إلى مناهضة حرية الرأي، ولك أن تقرأ القرآن والأناجيل وتتمعن في القراءات، ولك أن تبحث وتتمعن في البحث، فلن تجد نصاً أو شبه نص يشكر التجديد، ويدعو إلى مناهضته، أو يأخذ العقول بالجمود، ويحظر عليها حرية الرأي قليلاً أو كثيراً... ولولا أن السياسة تريد أن تلطخ ما تستطيع من الطرق والوسائل لتتسلط على نفوس الناس وتتملق عواطف السود لما قتل الألبانيون سقراط، ولما حارب اليهود صلب المسيح، ولما سلك الرومان دعاء اليهود والنصارى، ولما أخرجت فرنسا محمد وأصحابه من ديارهم، ولما عذب ابن رشد وجليلي، ولما حرق من حرق وشرد من شرد من العلماء والمفكرين. وشي آخر لا بد من إثباته فنكون ملصقين، وهو أن تبعات المسيحية أثقل من تبعات المسلمين في مناهضة العلم ومناهضة حرية الرأي، فانت تستطيع أن تعد العلماء والمفكرين الذين أودوا في البلاد الإسلامية، وأنت تستطيع أن تلاحظ أنهم قليلون جداً، وإن تلاحظ أيضاً أنهم لم يلقوا من الأذى إلا قليلاً، ولكنه تستطيع أن تعد العلماء والمفكرين الذين أودوا في ظل المسيحية، فستراهم كثيرون جداً، وسقروا أنهم لقوا من الأذى ألواناً متكررة القهق السجون، وأفساها الموت، والعذاب بين هذين اللونين. ومصدر هذا أن الإسلام حر طليق ليس له ما للمسيحية من الأكثروس والكنيسة المنظمة، وأن الإسلام حر طليق أيضاً لا يأخذ العقل الإنساني بما لا يطبق، ولا يكرهه على الإيمان بما لا يفهم، ولا يضع أمامه الأسرار التي يجب أن يقبلها دون رؤية أو تفكير. ومصدر ذلك أيضاً أن الإسلام حر طليق لم يجعل للحكومة على الناس سبيلاً فيما يفكرون ويرون، وإنما اتخذ هذه القاعدة أساساً لسياسته بإزاء حرية الرأي: «لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي»^(١٢)).

(ولكن هناك حقيقة واقعة لا تقبل الشك، وهي أن العقل الأوروبي تطور في هذا العصر تطوراً شديداً غريباً فنصب الحرب الهذين الحليفتين اللذين أزالاه حيناً وهما السياسة الملكية والكنيسة الكاثوليكية، نصب العرب الهذين الحليفتين واعتز في حرية هذه بالعلم والفلسفة، وظل يجاهد حتى كانت الثورة الفرنسية، وهذا انعكس الآية، وأتم

العلم والفلسفة، أو قل أتم أصحاب العلم والفلسفة، كما أتم أصحاب الدين من قبل، فاضطهدوا الدين اضطهاداً شديداً ولقي رجال الدين ضرراً من المعن والمعن، وكان الذين يمثلون رجال الدين ويمثلونهم هم أولئك الذين كانوا متأثرين بفلسفة هوبز، ومونتسكيو، وجان جاك روسو، وديكرو، وغيرهم. وكان قوام هذه الفلسفة من الوجهة العملية والنظرية إنما هو الدعوة إلى حرية الرأي وإلى التسامح. فما بال هذه الفلسفة التي كانت تدعو إلى الحرية والتسامح قد استحوذت عدواً للحرية والتسامح، أما الفلسفة نفسها فلم تتغير، ولم تنكر الحرية، ولم تنصب لها الحروب، وإنما ذبحها وإلغها لأنها ظهرت بعد الثورة الفرنسية بالمكانة السياسية الرسمية فطفت أو طفت أصحابها، وأسرفوا في الطغيان، أمرها من ذلك كأمير المسيحية^(١٣١).

وذهب إلى أن من الأمور العسيرة الجمع بين الدين والعلم في سياق معرفي واحد، وذلك لأن الحقائق الدينية تختلف تماماً عن الحقائق العلمية، وإن تشابهت أو تآلفت في بعض الأحيان وذلك لأن الأولى ثابتة وتستند قوتها من الإيمان بها، وشاملة تحوي فصل الخطاب في كل شئ من شئ أمور الحياة، وأن الخروج عليها أو تكذيبها من المنكرات التي تستلزم الردع والعقاب.

بينما الحقائق العلمية متغيرة وتستند قوتها من الواقع والتجربة الحسية، وهي جزئية في نتائجها وأحكامها، والمعروف عنها وتقدمها وتقدسها أمر متاح ما دام الناقد أو الناقد يتخذ من الاستشراء والمنهج التجريبي سنداً له^(١٣٢).

الأمر الذي يؤكد أن التوفيق بينهما من الأمور التي تقتضي تنازل أحدهما عن هويته ومشتغلاتها لاسترضاء الآخر. فالدين يتخرج من إقرار أو تصديق بعض النظريات العلمية التي تخالف تصوره وأو في الظاهر، والعلم لم يستطع البرهنة على وجود الوحي ونبوء الأنبياء: (وإن هليس من الحق في شيء أن يقال أن العلم والدين متفقان، كلا ليسا متفقين ولا سبيل إلى أن يتفقا إلا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها)^(١٣٣).

ويرى أن التوفيق بينهما ليس أكثر خطراً من تصارعهما، وذلك لأن الفلسفات الوضعية الحديثة تستطيع لنفسها نقد الأديان باعتبارها ظاهرة اجتماعية أو موروثاً ثقافياً شأن اللغة والعادات والتقاليد، فإذا أبعدنا الدين نقد العلم فإننا في الوقت نفسه نعلمي هذا الحق للفلسفة، ومن ثم الأمر الذي يقتضي حتماً بمصرع أحدهما على يد الآخر (إن فمن الصديق النصح لرجال الدين ورجال العلم والجمهور الناس أن يقال لهم

الحق، وأن توضع لهم المسألة وضعتها الصحيح، وهو أن الدين في تأخيه والعلم في تأخيه أخرى، وأن ليس إلى التثاقل من سبيل. ومن زعم للناس غير هذا فهو إما خارج أو مجنون⁽¹⁸⁾.

وذهب إلى أن الذين يخاضعون العلم ويمارسونه زهداً عن دينهم أو انصياعاً لإيمانتهم هم أبعد الناس عن فهم جوهر العقيدة الإسلامية التي رفضت الناس في العلم والتعلم، واعتقل، وورغبتهم عن الصمود والتعصب، وأنه لا خوف على الإسلام ولا المسيحية في مصر، وأن المصريين دون غيرهم سيجولون على الدين، ولا سبيل لتوليدهم وصرفهم عما فطروا^(١٧).

وبين أن التزويج والتشقة الدينية والتعليم الحر الرافعي أفضل السبل لتعويد الناس على آداب الحوار وأصول النقد . الأمر الذي يتأى بهم عن التطرف في الحكم فلا يمتصون ولا يمتدون.

كما أكد أن الحوار بين المستثمرين من المتدينين والفلانسة من الأمور التي تضمن بقاء التصالح والوثام بين ما نفدسه وما نعلمه، وساعدنا على حل مشكلاتنا،
لذلك من استشار المصنوع⁽¹⁾

وصفوة القول ان طه حنين رفض منطق الصنيع الفلسفية المطروحة تجاه هذه الإشكالية (أومن كي عقل)؛ (أعقل كي أومن)؛ (أومن كي أعقل وأعقل كي أومن)؛ (أعقل ما أعلم ولا أومن بسوى العقل)؛ (أومن كي أومن طازداد إيماناً)؛ فقد رغب عنها جميعاً، ونزع إلى أنه في طريق الإيمان يستبعد العقل، وفي طريق العلم يستبعد الدين (أومن إن خالفت العقل وأعقل وإن خالفت الدين)؛

ويخالف في هذا الرأي صديقه محمد حسين هيكل^(٢٧) ومصطفى عبدالرازق^(٢٨) الذين ردا الخلاف بين الدين والعلم إلى سلوك رجالتهما، إيماناً منهما بأن التوفيق بينهما - أي الدين والعلم - في الأسس والعبائد أمر مكفول، ولا سيما في الإسلام مستبين في ذلك إلى معطوية الشريعة القرآنية التي طالما أكد عليها طه حسين نفسه، وهو في الوقت نفسه يتفق معها في أن الغيبات إيمانية ولا دور للعلم في إثباتها. وأن نتائج العلم وضعية ينبغي على الدين أن يتف منها موقف المتعايد فلا يؤيدها بالتأويل لا يعادها بظاهر النص.

ويقول مبرراً هذا الموقف: (ولأن قللاً قدم على ما أريد، وأعلن قبل كل شيء إلى صاحب الفضيلة مولانا الأكبر شيخ الجامع الأزهر، ومن يليه من رجال الدين أني متكلم

مسلم أو من يالته وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر، كما أعلنت من قبل حين سخطوا على كتاب الشعر الجاهلي. والفرق بيني وبين الشيوخ أني مسلم حقاً أقوم الإسلام على وجهه، وأتي من الأمر ما يبيح لي الإسلام أن أتي في غير حرج ولا جناح، وأعلم أن الإسلام لم يغل العقل الإنساني، ولم يغل بينه وبين التفكير الحر ولم يلزمه أن يعيش في القرن الرابع عشر كما كان يعيش أهل القرن الثامن أو التاسع، ولم يأنفذه بطاعة الشيوخ ولا غير الشيوخ من هذه الهيئات والبيئات التي يعرفها التصاوي ويبرأ منها المسلمون حقاً. والفرق بيني وبينهم أيضاً أني أعلن في صراحة ووضوح أن العلم شيء والدين شيء آخر، وأن متفعة العلم والدين هي أن يتحقق بينهما هذا الانفصال حتى لا يعمد أحدهما على الآخر، وحتى لا ينشأ من هذا العدوان في الشرق الإسلامي مثل ما نشأ في الغرب المسيحي) ... (وإذا كان الأمر كذلك فإني موقف يتبني أن ثقفة من هذه الخصومة بين العلم والدين؟ فنحن سواء أصعدنا أم هيطلنا وسواء أرحبنا أم كرهنا محتاجون إلى العلم والدين معاً. وإذا لم يمكن أن نوفق بينهما هذا النحو من التوفيق الذي حاوله القرطبي وابن رشد ومحمد عبده فلم يتفكروا منه بشيء فلا بد لنا من أن نهين أنفسنا لاحتمالها جميعاً على ما بينها من الشقاق وخلافه. ولست أرى ذلك عسيراً ولا شاقاً، فكل أمرئ منا يستلهم إما فكره فليأخذ به في نفسه شخصيتين متنازعتين أحدهما عاقلة تبحث وتلقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس، وتهمم اليوم ما يتبناه أمس، والأخرى شاعرة تلذ وتالم وترغب وتحرص وترضى وتغضب وترفض وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل. وكلاهما الشخصيتين متصلة بمنزاجنا وتكونتا لا يستطيع أن يخلص من إحداهما، فلما الذي يمنع أن تكون الشخصيتين الثانية مؤمنة بذاته مطمئنة طامعة إلى المثل الأعلى) ... (وخلاصة الأمر أن الخصومة بين العلم والدين واقعة لا شك فيها. عرفت منذ بدأ العلم بوجود حقاً، بل منذ بدأت الفلسفة توجد في القرن الخامس قبل المسيح، وستستمر ونحن مخبرون بين مواقف ثقفا بإزاء هذه الخصومة، فهناك الملحدون الذين يريحون أنفسهم بإنكار الدين جملة، وهناك الناسكون الذين يريحون أنفسهم بإنكار العلم جملة، وهناك المتأولون الذين يناقشون المعلم كما يناقشون للدين. ولست أحب نفسي واحداً من هذه المواقف، وإنما أحب لها هذا الموقف الرابع الذي يمكنني من أن أحيا حياة نفسية صالحة خسبة فيها طمأنينة إلى الدين، وطموح إلى المثل الأعلى، ويمكنني في الوقت نفسه من أن أحيا حياة عقلية عاملة خسبة متنبهة، يمكنني من أن أروني العقل وأروني الضمير دون أن أقصد بأحدهما خط الآخر

من الحياة^(١٧).

ويمضي أن موقف طه حسين السالف من هذه القضية يكشف لنا عن ثقافته الموسوعية، وقدرته على تأليف الأفكار وإعادة صياغتها في سياق جديد من جهة، وبين لنا مدى تأثيره بأبن طهون وفلسفته الاجتماعية ووليام أوكامي والنظرية الاسمية، ذلك فضلاً عن القطب الليبرالية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر فلاسفة المنفعة العامة من جهة ثانية. ويطن بوضوح عن رسوخ جيلته الإيمانية التي ترد إلى ثقافته وأصول ثقافته من جهة ثالثة.

وليس هناك من شك في أن موقفه من ثنائية الدين والعلم لا تغلو من مواطن الطرافة والابتكار فهو لم يكن سانسيميونياً كما راق لبعض الباحثين، ويبدو ذلك في رفضه مصافرة الدين لصالح العلم أو الفلسفة، وهي عدم إقراره سلطة العلم على شتى أمور الحياة بما في ذلك الدين، وكذا رفضه ما يسمى العلم الكلي والدين الوضعي الذي يعده سان سيمون آخر مراحل تطور الفكر الإنساني، ولم يكن طهانياً تويرياً، ويتضح ذلك من عزوفه عن نقد الدين ودرجته ضمن موضوعات التراث الفهني التي يجب التغلغل منها التصاراً للعقل والعلم.

فقد قدم لنا حلاً مبتكراً يضمن لكل من الدين والعلم البقاء، ولا صراع أو عراك إلا وهو التوافق مع الثقافة السائدة التي لا تسعى من التصدي للقضايا والمشكلات إلا لفصل فيها والتغلب عليها لصالح المجموع.

٢ - الإعجاز العلمي للقرآن

ذهب إلى أن جهود الإمام محمد عبده وتلاميذه ومن تبعه نعوذ من الذين أرادوا إثبات احتواء القرآن على النظريات العلمية الحديثة مدفوعين بحرارة الإيمان لا طفل منها ولا نصيب لها من الصنعة لأنها تكلف النص ما لا يحتمل، ومن ثم يخطئ محمد رشيد رضا، وطهطاوي، جوهرى (١٨٧٠-١٩٢٩)، ومصطفى صادق الرافعي وغيرهم من الذين حاولوا استخراج النظريات العلمية الحديثة من آيات القرآن، وحجته هي رفض مثل هاتيك الكتابات أنها لا تغلو من التحاليل، ولحميل النص ما لا يحتمل، ذلك فضلاً عن جهل أصحابها بطبيعة النظريات والعلوم التي يريدون ربطها بالنص القرآني، وانطلاقاً من منجته عملية التوفيق يؤكد خطورة مثل ذلك الصنيع، ويبين أن ربط الثابت بالمتغير أمر غير جائز، ومن ثم فإن تأويل النصوص القرآنية المقدسة الثابتة بنظريات علمية

معتبرة يدفع الناس للتشكيك في قداسة الآيات إذا ما نقض العلم نفسه، وتعرضه من وجهة ثانية إلى رفض العلم ومبادئه لمخالفته ما يسمى بالنظريات العلمية القرآنية. فالتأويل العلمي إذا خطر على الدين والعلم معاً.

ويقول في ذلك: (كنت أقرأ في أعداد الميمنة الأخيرة محاضرة لصاحب الفضيلة أستاذنا الجليل الشيخ محمد باقر في الرد على رينان فرائسته بهذا كل ما يستطيع من قوة وجهد. ويناقش علمه الواسع العميق ليثبت أن الإسلام دين العلم، بل ليثبت شيئاً آخر غير هذا وهو أن القرآن الكريم لا يناقض بل يقفه ولا يمتدأ أصلاً من أصول العلم الحديث. بل هو فوق هذا يشتمل على أصول العلم الحديث. ورايت الأستاذ يستنبط من القرآن الكريم كروية الأرض وحركتها حول الشمس، وحول نفسها، واختلاف الفصول، واختلاف الليل والنهار، فأعجبت بهذا الجهد العظيم الذي لا مصدر له إلا البر والتقوى... وإن كنت لا أحب هذه المحاولة ولا أتكلفها وربما كرهتها وتفرقت منها. لأنها تسد التصويص وتحمل على الغلو في التأويل... ثم أليس من الخير ألا نحمل نصوص القرآن وغير القرآن من الكتب الدينية أوزار الشك وأوزار اليقين وهذه النتائج الكثيرة المختلفة المضطربة المتناقضة التي تنشأ من أمزجتنا المضطربة المضطربة، والتي نقشها على القل وما نشرب وما نرى وما نسمع وما نحمى أليس من الخير أن نحمل القرآن الكريم وغيره من الكتب الدينية في حصن مقدس متين لا نصل إليه أبخرة العدم والقول والزيت والطعمية وغير ذلك مما نأكل لنهضمه مرة ولا نهضمه أخرى. وننشأ عن سهولة الهضم وعسره حسن تفكيرنا أو سوءه. اللهم إني أعتقد أن الأرض قد تدور وقد لا تدور، وأنها قد تكون كرة أو سطحاً أو كمثري، وأن الزمان قد يوجد وقد لا يوجد، وأن المكان قد يوجد وقد لا يوجد، وأن نيوتن قد يخطئ وقد يخطئ، وأن أينشتاين قد يخطئ وقد يخطئ، كل هذا ممكن. ولكن هناك شيئاً لا أحب أن يحتمل أوزار هذا الإمكان وهذا التساقيض وهذا التردد، وهو القرآن وغير القرآن من الكتب الدينية، إنا لنحسن الإحسان كله إذا وقفنا الدين ونصوصه عن اضطراب العلم وتناقضه. فهذا يرى العلماء) (١٧).

وتراه في كتاباته المتأخرة يؤكد ما ذهب إليه، ويقدم أدلة جديدة على تهاافت نظرية التوفيق ونزعة التأويل العلمي للآيات القرآنية فيوضح أن ما يعلقه المحدثون من إسقاط على الدلالات اللفظية القرآنية بخالف المدلولات الحقيقية لهذه الألفاظ، كما فهمها

العرب وقصدها الوحي ويقول: (يضاف إلى ذلك أن مذهب محمد عبده في حد ذاته لم يكن صالحاً للبهاء، فقد كان يعتمد على تفسير النصوص للتوفيق بين عبارات القرآن ذاتها وبحقائق العلم كما تعرفها اليوم، فما أكثر العنف الذي يمكن لهذه المحاولة أن تتناول به نص الكتاب الكريم! وما أكثر ما تمزق إلى الألفاظ من معاني غريبة كل الغريبة على العرب القدماء)^(٣٧).

ويقرر مفكرنا أن مذهبه في فهم آيات القرآن هو الالتزام بروح النص الأصلي وبالمعاني التي فهمها المسلمون على النبي (ص)^(٣٨).

وعلى ذلك فلو جاز الإعجاز القرآني لبدو في الفاطه ومعانيه ونظمه وثراكيته، وغير ذلك من أوجه الإعجاز القوي. وكذا في شريعته التي أخرجت العرب بخاضة والجنس البشري بعامه من طور الهيمنة الحيوانية إلى طور الإنسانية، وهي دقة خيرة وصديق أخبار، فهو الفرقان الذي فرق بين الصالح والطالح، وهو النور الذي يضيء القلوب والمثول وينقي المراتل، وهو الذكر الحكيم المنزه عن الخطأ والتعريف^(٣٩).

ويقول: (وقد كان القرآن معجزة في معجزة - كان معجزة باللفظ ومعانيه وأسلوبه ونظمه - لم يستطع أحد من العرب أن يحاكمه ليسر المحاكاة، وكان معجزة بالثروة التي ظهرت في حياة النبي والتي أظهرنا فيها البهاء والبارء التي ظهرت بعد وفاة النبي، والتي لا يزال كثير منها باقياً إلى الآن وإلى آخر الدهر)^(٤٠) ... (وأخص مرابا القرآن أن الذين يقرؤونه أو يسمعونهم دون أن يؤمنوا به يكتفون على أنفسهم، فطوبىم خاضعة وأذواقهم راضية وعقولهم هي المعارضة المكذبة. فهم حين يقرؤونه أو يسمعونهم ينالضون أنفسهم يظهرين الإباء ويضمرون الاستجابة)^(٤١) ... (فهم متواثر لا يجد الشك إلى شيء منه سبيلاً لم يختلف فيه المسلمون وإنما تناقلوه مجتمعين عليه، وتناقلوه مسموماً ومكتوباً بجماعته وقصيلة فوق الشك وفوق الجدل)^(٤٢).

ويوفق طه حسين في رفضه ما يسمى (الإعجاز العلمي للقرآن) مع الشيخ مصطفى الصرافي (١٨٨١-١٩٤٥)^(٤٣) ومصطفى عبدالرازق وعبداس محمود العقاد^(٤٤)، وغيرهم من الذين بينوا أن دعوة القرآن للتأمل والتدبر والتفكير والتعلم التي ذكرت في أكثر من ثلث آياته لا تعني أبداً أن القرآن كتاب فلسفة أو كتاب علم بالمعنى المتعارف عليه، بل هو يحوي الحكمة والعلم الإلهي اللذين لا يمكن ربطهما أو مساواتهما بنتاج العقل الإنساني الذي هو في حقيقته نعمة من خلقه وأحد إبداعاته.

٣ - الدين والتعليم

رفض طه حسين دعوة سلامة موسى وغيره من الثوريين العلمانيين الذين دعووا إلى حذف التربية الدينية أو تهميشها في برامج التعليم إيماناً منه بأن دراسة القرآن بغايته، والقيم الدينية العامة هي التي تضمن للمجتمع تماسكه، وللأخلاق سموها، وللعقل اعتداله، وللغزو شخصياته. ذلك فضلاً عن حياة اللغة العربية التي لا يمكن الحفاظ عليها بمناى عن القرآن. ويقول: (ثم ألم يكف الحكام الأجانب بهذا كله، ولكنهم جهلوا اللغة العربية فلم يقدروها حق قدرها، ولم يلتفتوا إلى أنها لغة القرآن والسنة والثقافة. وإن إهمالها إهمال لهذا كله. وإن عاقبة هذا الإهمال إنما هي الجهل، جهل الدين أولاً، و جهل الثقافة والعلم ثانياً، والانتهاى أخير الأمر إلى أن تقوم أمور الناس على الجهل الذي يناقض العلم. وعلى الجهل الآخر الذي يناقض العلم والأناة وكبح الشهوة ويظهر النفس، وأخذها في أسرها كله بالحق والعمل والمساواة بين الناس. وأداء الواجبات مهما ثقل، وإلى الجهل يهذين المهنيين صارت أمور المسلمين آخر الأمر، جهل الحكام شئون الدين وشئون الثقافة والعلم فلم يحفلوا بنشر الدين والثقافة والعلم، فأنهض أمر الأمة نفسها إلى الجهل العام. وعن هذا الجهل العام نشأ الشر الذي يحاول المسلمون في هذا العصر الجديد أن يطفئوا منه هلاً يلقون من ذلك بعض ما يريدون إلا بالثق المتقنة وأعظم الجهود^{١٢١})

<http://Archivebeta.Saatchi.com>

كما ذهب إلى أن اتحدار الحضارة الإسلامية لا يرجع إلى ارتكان أهلها إلى تراثهم الديني كما يزعم بعض المستشرقين، بل يرجع في المقام الأول إلى هساد برامج التعليم في الأزهر، وإلى جهل شيوخه بحقيقة التراث الإسلامي، ولجأهم العلوم العقلية والعلوم الطبيعية، وتفضيلهم الكتب الطوال والمشروح والحواشي وغيرها من المصنفات التي تجهد الذهن في حفظها وتحصيلها.

وكان يعلم بأن يكون من الأزهرين طبيباً وجغرافياً، وداعية يجيد اللغات الأجنبية، وفقيه لا يجهل المذاهب الفلسفية. ولا يعجزه فهم النظريات العلمية الحديثة. وكان يدور في الوقت نفسه إلى العناية بدراسة التراث الإسلامي في الجامعة المصرية على يد معلمين مصريين يمثلون من أفاضل المستشرقين وبسلسهم ومصيهم ليشس للشيبة الناشئة الكشف عن خلائر هذا التراث، وإبراز إيجابياته، والدور عن الإسلام بمنطق العقل بدلاً من الأسلوب الطوطبي العاطفي.

ويقول: (أليس يحسن؟ أليس يجب على علماء الإسلام في مصر أن يبدلوا ما يمتلكون من

جهد وقوة ليكونوا كغيرهم من رجال الدين؟ ليكون منهم المؤرخ والجغرافي وعالم الكيمياء وعالم الطبيعة والفلكي (وإنما أريد الفلكي الحديث). كما أريد إننا ذكرت المشغل بالطبيعة من لا يكتفي بدرسها في إشارات ابن سينا^(١٦٦)... (لو أني من علماء الإسلام، ولو أن لي كلمة مسموعة بين علماء الإسلام لأقترحت والتجهدت في الاقتراح أن تدرس اللغات الأجنبية الإسلامية في الأزهر الشريف، وأن تكون هناك فصول تخصص في درس الفارسية، وأخرى في درس التركية، وأخرى في درس اللغات الإسلامية)^(١٦٧)... (إن هؤلاء العلماء - يعني علماء الأزهر - بين القليلين إما أن يقاربوا بين أنفسهم وبين العصر الذي يعيشون فيه، وأن يصبحوا كغيرهم من الناس يشعرون بما يشعر به معاصروهم، وإما أن يستعدوا لهذا اليوم الذي ليس منه بد، والذي يصبحون فيه عائلة على الجماعة المصرية لا يربح من منهم خير، ولا يعتمد عليهم في شيء)^(١٦٨)... (وليس من شك في أن طبيعة الحياة المصرية تقتضي أن تبنى كلية الآداب نهاية خاصة بالدراسات الإسلامية على نحو علمي صحيح لأن كلية الآداب متصلة بالحياة العلمية الأوروبية، وهي تعرف جهود المستشرقين في الدراسات الإسلامية، ومن الحق عليها أن تأخذ بتحصينها من هذه الدراسات لتلازم بين جهود مصر التي ترى لنفسها زعامة البلاد الإسلامية، وبين جهود الأمم الأوروبية الأخرى، ولعلها تستطيع أن تبذل من الجهد في هذه الدراسات ما يجلب الأجابات التي توافر إلى نتائج لا يستطيع الأجانب أن يوفقوا إليها، ولعلها تستطيع أن تزداد كثيراً من حلق الأجانب في ذات الإسلام ولعلها تستطيع أن تثبت وتبين لشبانها ما كان للعثمانيين الإسلامية من صلة بالحضارة الأوروبية الحديثة، ومن تأثير فيها، ولعلها تستطيع أحر الأمر أن تعبي من الآثار الإسلامية في العلوم والآداب ما لا يزال في حاجة إلى الحياة)^(١٦٩).

ويتفق مفكرنا في حرصه على عدم فصل الدين عن المؤسسات التعليمية مع معظم رواد مدرسة الجريدة من أمثال استاذة أحمد لطفي السيد ورفاقه إسماعيل مطهر ومحمد حسين هيكل وهم جميعاً يختلفون مع شبلي شميل (١٨٥٣-١٩١٧) وسلامة موسى ومحمود عزمي وأحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥)، وغيرهم من العلمانيين الذين رفضوا دمج الدين ضمن برامج التعليم انتشاراً لحرية الفكر تارة، ومساهمة لتنظيم التعليمية الغربية تارة ثانية، وحفاظاً على الوحدة الوطنية تارة ثالثة^(١٧٠).

٤ - الدين والسياسة والعصائيات الإرهابية

على الرغم من انشواء طه حسين في بداية حياته السياسية تحت لواء الحزب

الوطني حيث إيمانه العميق بفكر أستاذة عبدالعزيز جازيش^(١١)، فإننا لا نجد أثراً هي كتاباته عن تأييده للرابطة العلمانية، أو لنظام الخلافة، ويبدو ذلك إلى فتاعته الشططية بفكر لطفي السيد ومدرسته المتمثلة في حزب الأمة، ثم حزب الأحرار الدستوريين- تلك المدرسة التي كانت تدعو إلى فصل الدين عن أمور السياسة، واعتبار نظام الخلافة نظاماً سياسياً فرضته ظروف اجتماعية وثقافية معينة، ومن ثم يمكن تغييره واستبداله بالنظم الحديثة^(١٢).

ويصرح طه حسين بأنه قرأ كتاب «الإسلام وأصول الحكم» للشيخ علي عبد الرزاق قبل صدوره ثلاث مرات، وأنه أجرى عليه العديد من التعديلات بعد موافقة صاحبه^(١٣). ويصرح كذلك بأنه كان ولم يزل من أوائل أعضاء حزب الأحرار الدستوريين الذين حرصوا على أن يكون الإسلام المصدر الأول للتشريع في صياغة مواد الدستور^(١٤) إيماناً منه بأن الدين لم يقف أمام حركة التطور التي يقتضيها التقدم والعمران.

ويبدو مما تقدم مدى حرصه على بقاء الثنائية بين الدين والعلم فهو لم يوافق بعض المثابرين للقرب في استبعاد الشريعة الإسلامية عن ميدان السياسة وجعل مصر دولة علمانية، ويبدو ذلك في قوله: «وما كان الإسلام ليبيح الإلحاد ولا ليمنع للملحد أن يعلن إلهه وخروجه على الدين» وأحكام الميراث مبرورة في الإسلام^(١٥).

ومع احترام طه حسين لحقوق الشريعة الإسلامية، وحرصه على عدم نقضها في ميدان السياسة أو الاجتماع نجد أنه في الوقت نفسه يفلن عن رفضه ما يسمى بالإسلام السياسي، أو الاستيلاء على الحكم عن طريق الإرهاب المنتشر تحت عاية الإسلام مؤكداً أن العنف وسفك الدماء وتهديد الأمن يتنافى مع طبيعة الإسلام من جهة، وجبهة المصريين الطيبة من جهة أخرى، ويرى أن الجماعات الإرهابية ما هي إلا عصابات ماجورة تعمل ضد مصلحة الإسلام ومصر معاً، وأن دعوتهم ما هي إلا دعوة سياسية هدفها الأول التوثوب على الحكم والاستيلاء على السلطة، وليس تمصرة الإسلام كما يزعمون، ويقول: (ما هذه الأسلحة وما هذه التظاهرة التي تدطر في بيوت الأحياء وهي قبور الموتى؟ ما هذا المكر الذي يكر، وما هذه الخطة التي تدبر، وما هذا الكيد الذي يكدر؟ لم كل هذا الشر ولم كل هذا المكر؟ ولم رخصت حياة المصريين على المصريين...؟ يقال إن حياة المصريين إنما رخصت على المصريين بأمر الإسلام الذي لم يحرم شيئاً كما حرم القتل، ولم يأمر بشيء كما أمر بالتعاون على البر والتقوى، ولم ينه عن شيء كما نهى عن التعاون على الإثم والعدوان، ولم يربح في شيء كما ربح في

العدل والإحسان والبر، ولم ينظر من شيء كما نظر من القحشاء والمنكر والبغي. هيهات أن الإسلام لا يأمر بإدخال الموت للمسلمين، وإنما يحصم دماء المسلمين متى شهدوا أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله... لم يأت هذا الشر الذي تنقش به مصر الآن من طبيعة المصريين لأنها هي نفسها خيرة، ولا من طبيعة الإسلام لأنه أسمح وأظهر من ذلك، وإنما جاء من هذه العدوى - يتعدى عدوى الإرهاب (...) ^(١٧)... (وإني لأفكر في الأعقاب التي كان يمكن أن تلم بهذا الوطن لو لم للمجرمين ما دبوا، فلا أكان أثبت للتفكير فيها، فقد كان أيسر هذه الأعقاب الحرب الداخلية بين المواطنين، كان أيسر هذه الأعقاب أن يثار الكرام من المصريين لنفي مصر، وأن يصبح رأس المصريين بينهم شديداً، وأن يسفك بعضهم دماء بعض، وأن يهلك بعضهم حرمات بعض... أهدأ هو الذي كان يريد أن أولئك المجرمون، أم هم لم يريدوا شيئاً، ولم يفكروا في شيء، وإنما أهمتهم أنفسهم، ومثلهم شعورهم، ودافعهم شياطينهم إلى الشر في غير تدبير ولا تقدير) ^(١٨).

وتكشف مناقشة طه حسين لقضايا الدين والعلم عن أصالة فكرة اليقظة على الشائبة في فكره ومشروعه التجديدي. الأمر الذي يؤكد اتصال تراثه وتوازيم مقدماتها مع شائباتها. فإنما لا نجد في كتاباته شكوكاً أو تكوشاً بمطلق قسائطها، ولا اضطراباً أو تناقضاً بفكك تماسكها.

بل على العكس من ذلك تماماً فقد جاءت أفكاره مترابطة متداخلة بوضوح أن طبيعة العلاقة بين الدين والعلم هي علاقة التناقل بلغة المناظرة التي لا يمكن الجمع بين طرفيها في سياق واحد، ولا تقطع أحدهما، أو مصارفته لصالح الآخر. إيماناً منه - بعد استقراء واقع طبيعة الناس على وجه الخصوص - أن عوزهم للتدين التراسخ فيهم لا يقل عن حاجتهم للتعليم والتميز.

ونخلص من ذلك كله إلى أن طه حسين لم يكن فيلسوفاً شأن ديكارت لتلتصق عنده منهجا النقد والتحليل من ابتدائه، ولم يكن منظراً أو مثلفسفاً في مناقشته لقضايا التراث بعامة، وتصديه لإشكالية العلاقة بين الدين والعلم بخاصة.

كما أنه لم يردد هبة فولتير أو سان سيمون في صياغة برنامجيه التويري، ولم يمالق الجمهور في إبقائه على الحقائق الإيمانية، والحقائق الفلسفية، والعلمية، والاعتراف بصحتها مع عدم الخلط بينها.

فلم يكن طه حسين إلا مجدداً مستقبلاً انتزع من الغرب ما يعينه على دراسة تراثه

والقويمة، والإصلاح ما هبند هي مجتمعة - تأثر بآين خلدون وأبي العلاء تأثرو بفلاسفة التنوير في الغرب، واستفاد من منهج محمد عبده وعبد العزيز جلاويش والعلي السيد استفادته من نابون وغيره من المستشرقين الذين تكلموا عليهم.

وهي هذا الإطار العملي يجب أن ندرس طه حسين لنكتشف عن مواطن الأصالة والابتكار في نهجه في التجديد والإصلاح. واعتقد أنني أخالف في ذلك معظم الدراسات المعاصرة لفكر طه حسين، ولا سيما تلك التي تناولته من زاوية فلسفية، ويمثل ذلك الخلاف في محاولة تأويل أصحاحها لفكر طه حسين تأويلاً فلسفياً خالصاً لا يتناسب مع طبيعة كتاباته وصياغة أفكاره. ولعلها ترمي من ذلك إلى أمرين:

أولهما: البرهنة على وجود حركة تنوير عربية محاكية لحركة التنوير الأوروبية حالت السلطة القبلية والسياسية والعدم الوعي بين الجمهور والتخرد ونكوص المفكرين بينها وبين النضج والاكتمال.

وثانيهما: إثبات أن العقيدة المعسرة على وجه الخصوص عقلية تقليدية، رجعية في اتجاهها المحافظ، توفيقية في اتجاهها المعتدل، إلحادية في اتجاهها المستبشر. وكان الحائل بين نهضة مصر ورقيها ونضج أريجها أنبائها هو الدين.

فقد ذهبت بعض الدراسات إلى أن شكوك طه حسين في الشعر الجاهلي لم تكن إلا شكوكاً في الموروث الديني، وأنه قد عاد في كتاباته المتأخرة إلى منهجته التراثي العام حتى لا يكون انعزالياً فحلول إيهامهم بإمكانية الإبقاء على الحقائق الإيمانية والعقلية العلمية في خطابه التنويري، محاولاً بذلك المصالحة بين العقل والواقع، وأنه كان أقرب للفلاسفة الوضعيين في مناقشته لطبيعة العلاقة بين الدين والعلم. بيد أنه لم يستطع التخلص من عبائته الأشعرية التي حالت بينه وبين الثورة الراديكالية التي كان يطبقها^(١٧).

وإن موقفه من الشعر الجاهلي يكشف عن سائسهمونه التي آمن بها بعد هودته من باريس تلك النزعة التي أراد أن يطبقها على كل الموروثات بما في ذلك الدين، ويرد صاحب هذه الدراسة استنتاجاته إلى بعض شذرات لطفه حسين عرض فيها أفكار دور كليم وفلسفة سان سيمون^(١٨).

وراق لبعض هذه الدراسات وصف مشروع الإصلاح السياسي والتربوي عند طه حسين بأنها قد نهضت على مقولة فكرية جوهرية قوامها وحدة العقل الإنساني كنتاج

١٧ وذلك في كتابه الأيام (المجموعة الكاملة) - المجلد الأول، ص ٧٧٩-٧٨٠.

حتماري عام، تمثل تاريخياً بالفلسفة اليونانية، وحديثاً بالحضارة الأوروبية، لا يمكن
الذين فيها مديحياً كان أم إسلامياً^(١٢١).

وأنا مع الرأي القائل إن علة هذا الخلط في مثل هاتيك الدراسات يرجع إلى عديد
من الأمور منها ذاتية الباحثين وانقسامهم إلى قداميين، وعاديين، بمنأى عن الحيطة
والموضوعية التي يجب أن يتحلى بها النقاد والمحللين. وكذا الأحكام المسبقة المتعجزة
والقوالب الجاهزة التي يبريد الباحثون حينها على المفكر قبل قراءة أفكاره والتوقف
على كل كتاباته^(١٢٢).

ويعتاد لي أنه من الواجب على الباحث أن يبدأ موضوعه وهو على جهل به فإن لم
ينتهي له هذا الجهل وجب أن يسطنعه فيتجاهل موضوعه ويحاول أن يتسنى كل ما يعرفه
بشأنه، فلا يضع في مستهل دراسته رأياً، ويعمل طوال بحثه على تأييده أو نقضه، فإن
ذلك من شأنه أن يلفت الباحث لكل ما يزيد وجهة نظره ويمسكه عن كل ما يناقضها،
ويعت في عقله الملك في أمرها^(١٢٣).



مستقبل النقد، حرية الفكر:

من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث

د. سعد الجازي

في العقد الثالث من القرن العشرين حدث التقاء طريفي وبغلي بالدلالة في الوقت نفسه بين اثنين من قادة الفكر والثقافة في سياقين مختلفين: التقاء فكري تضمن - على الرغم من كونه التقاء - قدرا من الاختلاف يفوق ما تضمنه من الاتفاق. ففي ذلك العقد التقي على اهتمام الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل بالفلسفة الديكارتية التي اهتم بها طه حسين على النحو الذي نعرفه، ليتضح مما كتبه كل منهما أي مفاصل ربطت بين تلك الاهتمامات. **وأي بون شامع ظل** بينهما رغم الارتباط، ثم أي دلالات كشفت في الاهتمامات بالنسبة للسياق الذي أنتجت فيه التصور. عاد زعيم المظاهرات (الفينومينولوجيا) هوسرل في محاضراته كلها في العشرينين يمارس عام ١٩٢٩ إلى الفيلسوف الفرنسي إنكيد ميديا أمباني في فلفيلفم وإستعداد طه حسين - كما هو معروف - لدعم توجهه المنهجي العقلاني في نقد الشعر الجاهلي وغيره من أوجه التراث العربي الإسلامي. وملاحظاتي التالية تنطلق من مقارنة ما كتبه هذان العلمان في تناولهما لديكارت، وسعي من خلال استمرار المقارنة لتعبر بعض من تلاهما من المفكرين والنقاد في الغرب والعالم العربي إلى استكشاف بعض المشكلات التي وسعت التفاعل النقدي الأدبي العربي الحديث مع الغرب كمشكلة السياق الذي حكم ذلك النقد ماضيا، ويعد بمواصلة التحكم به مستقبلا أو هي المستقبل المنظور على الأقل. فلا بد أن ثمة مغزى وأهمية لأن يقوم هوسرل وطه حسين، اللذين أسسا لتيارات فكرية نقدية بل وأدبية مهمة في بيتيهما الثقافية، باستعادة فيلسوف العقلانية في القرن السابع عشر. ومع أن اهتمام هذه الورقة لن يتجه إلى هوسرل، فإن التوقف عند الفيلسوف الألماني يمنع هذه الملاحظات فرصة للمقارنة بين ما يبحث عنه فيلسوف أوروبي عند

فيلسوف أوروبي آخر ساقط له، وما يبحث عنه عند الفيلسوف القديم نفسه ناقد ومؤرخ أدبي ينتمي إلى سياق ثقافي مغاير كالعالم العربي.

وإن كان من أهمية للمقارنة التي تتضمنها هذه الملاحظات فإنها تأتي من حيث هي نتيجة التوقف عند مفصل إشكالي في علاقة النقد العربي بالنقد الأوروبي أو الغربي إجمالاً، مفصل يتحكم بعموم العلاقة العربية الأوروبية على مستويات مختلفة منها النقد الأدبي ومنها الأدب، بل ومنها الثقافة العربية عموماً من حيث هي تدخل مع الثقافة الغربية في علاقة لامناص منها. والهدف هو الكشف عن ذلك المفصل في وقت يسعى فيه النقد الأدبي العربي للتعرف على مشكلاته وتوجهاته بعد مرور ما يقرب من القرن منذ حركة الإحياء التي اكتسبت الكثير من قوتها ومشكلاتها الرئيسية في الوقت نفسه من علاقتها بالثقافة الغربية. لقد كانت تلك الثقافة الغربية والاتصال قدرنا الإشكالي الذي يسعى البعض إلى رفضه محتجاً بالثقافة، وسعى البعض الآخر إلى التصالح معه تحت صيغة التراث نفسه أحياناً، وتحت صيغة تراث آخر أحياناً أخرى، هو التراث الإنساني ومفاهيم كالعالمية أو العالمية ووحدة العلم والثقافة الإنسانية وما إلى ذلك، لكننا نعلم أن ذلك لم يجد كثيراً لأنه حتى التراث لم يستطع البقاء بعيداً عن التأثير الغربي في تحقيقه وفهمه. وما محاولة طه حسين إعادة ترتيب العلاقة بالشعر الجاهلي إلا مثال حي على ذلك الاشتباك مع الثقافة الغربية حتى في واحدة من أكثر المسائل خصوصية في الثقافة العربية.

ديكارت بين طه حسين وهوسرل

شهدت نهاية العقد الثالث من القرن العشرين لحظة اللقاء المفيدة التي ربطت ما بين هوسرل وطه حسين من جهة، والفيلسوف الفرنسي ديكارت من جهة أخرى. ألقى هوسرل في باريس عام ١٩٢٩ محاضرتين دعوتاً فيها بعد. ونشرت تحت عنوان واحد هو ذمالات ديكارته: مقدمة للفينومينولوجيا. وتناول طه حسين الفيلسوف الفرنسي في كتابه المعروف في الشعر الجاهلي الذي نشر عام ١٩٢٦ لأمن خلال كتاب الذمالات، وإنما من خلال كتاب المنهج. لكن المهم هو هذه الاستعادة لديكارت، وهي الاستعانة به سمة مشتركة أولى هي الشعور بتأزم ثقافي يستدعي مثل تلك العودة، تأزم جعل كلا المفكرين على اختلاف نوع التفكير الذي اتسم به كل منهما، بالرجوع إلى ديكارت كمفتاح للعمل. وديكارت بالنسبة لكليهما رمز عقلانية مفتقد. ومنهج من مناهج التفكير أن أن

يستمد، لكن بين المودتين وأهدافهما والمفاهيم المحيطة بهما بون شاسع هو في تقديره ما يفصل الثقافتين الأوروبية والعربية، وما ترتسم في هجوته سمات الاختلاف في الظروف والتوجهات، وهو أيضا ما يجمع تلكا الثقافتين في لحظتين تاريخيتين ربطت مصير إحداهما بالأخرى.

ولو توقفنا عند هوسرل أولا لوجدنا أنه طرح رؤيته الديكارتية في ظروف بالغة النازم هي أوروبا على المستويين السياسي والعسكري، فقد كانت أوروبا قد انتهت للتو من الحرب المدمرة الأولى، وابتدأت تشهد التغيرات التي أعقبتها والتي أدت مع مطلع الثلاثينيات إلى تسلم النازية السلطة، الأمر الذي كان مقلقا بالنسبة لفيلسوف من أبوين يهوديين. غير أن هوسرل كان مطبورا أيضا بتأزم من نوع آخر وببالغ الخطورة بالنسبة له، ذلك هو التأزم الثقافي المتمثل في حلول ما أسماه هوسرل به الأدب الفلسفي، أو الكتابات الفلسفية بدلا من الفلسفة الحقيقية، أو حلول مجموعة من أساتذة الفلسفة بدلا من الفلاسفة، وهو ما اعتبره هوسرل ترويا في الحالة التي وصلت إليها الفلسفة والعلوم المعاصرة، الإنسانية منها بوجه خاص، وأحداها الحاجة إلى عملية إصلاحية عميقة تعود تأسيس البناء، وجاءت ظاهرة هوسرل كتوجه عقائدي أو ثولوجي بعد بطلانيته وصرامته المنهجية أن يكون الإصلاح المتطوّر، كان ذلك منطلق وفقة هوسرل في باريس حين راح يشرح في ذلك المجالس الأوروبية الحديثة الذي سبق أن واجه مشكلة مشابهة تحمله النموذج مفيدا للتأمل والاحتماء مع اختلاف التوجه بين الفيلسوفين بوجه عام، وقد أبرز هوسرل ذلك الاختلاف في تكديده على أنه لا يدعو إلى إعادة إثباتي مضمون التأملات الديكارتية، وإنما إلى العودة إليها كنموذج في التأمل، أي كمنهج عقائدي عام يمدد هوسرل مقدمة للاستعلاء الذاتي Transcendental Subjectivism الذي تقوم عليه الفلسفة الظاهرية. يريد هوسرل، بتعبير آخر، أن يعود لا إلى محتوى الفلسفة الديكارتية، وإنما إلى روحها، الروح التي سوف «تكتشف» (في أعمال ديكارت) وللمرة الأولى عن المعنى الحقيقي المرجوح الضروري إلى الذات...⁽¹⁾.

هذه العودة إلى الذات التي أشار إليها هوسرل لا تتوقف دلائها عند المعنى الفردي أو الایستولوجي الفردي، وإنما تكتسب في السياق التاريخي الذي طرحت فيه والذي يؤكد سياق هوسرلي آخر دالة ثقافية مهمة، فعين بوضع ذلك التراجع إلى الذات في سياق ما يعرف بالفينومينولوجيا الثقافية الهوسرلية فإنه لن يعني غير إحياء ما أسماه الفيلسوف الألماني فيما بعد «الغاية الكامنة Innate ontology، لأوروبا، أي الروح

الفاعلة التي تحفظ استقلال أوروبا وتقوِّمها، والتي تجتذب الجماعات الإنسانية الأخرى «إلى أوروبا نفسها باستمرار، بينما نحن، لو فهمنا أنفسنا كما ينبغي، فإن نهلك (Indianize) أنفسنا، على سبيل المثال» (هوسرل ١٩٧: ١٧٠). لقد أراد هوسرل إذا أن يتخذ أوروبا من تأزمها باستعادة اللحظة التاريخية الفكرية التي اتخذ فيها ديكارت خياره العقلاني القادر على إعادة أوروبا إلى ذاتها، فدعوته إذا دعوة تراثية سلبية بالمعنى الأساسي للكلمة، دعوة العودة إلى ماضٍ قاتر على بحث روح التفوق التي رأى الفيلسوف الألماني تأصلها في أوروبا على الرغم من غيابها المؤقت بانحراف العلوم والفلسفة عن خطها، وبتأثير الضربات الهدمية العسكرية في الحرب الأولى.

هذا الموقف المثفوق لأوروبا كان منطلقاً لطف حسين في دعوته المعروفة لإعادة النظر في صيغة الشعر الجاهلي وفهره من خلال المنهج الديكارتي، فحين كُرب سواه رضينا أم كرهنا فلا بد من أن نتأثر بهذا المنهج في بحثنا العلمي والأدبي كما تأثر من قبلنا به أهل القرب، ولابد من أن نصطنعه في نقد آرائنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن مفارقتنا أخذت منذ عشرات من السنين لتغير وتصبح غريبة، أو فراقرب إلى الغريبة منها إلى الشرقية»^(١٧) (في الشعر الجاهلي ١٩٨: ١٥). ولعل من الواضح أن طف حسين لم يرد من ديكارت فلسفته وموقفه الوجودي والعمري (الإستمولوجي) بقدر ما أراد حضوره الرمزي، أراد من خلال أوروبا ديكارت أن يكرس ذاتاً ثقافية مغايرة تساعد على التخلص من هيمنة التقديس لبعض نصوص التراث العربي الإسلامي، كما يذكرنا هيدلغر العروي في تساؤله: «أفلم يكن يريد بالأحرى تشكيل العرب في ماضيهم، ومهاجمة إمعانهم الذاتي بتراثهم، لكي يخلق الطريق لإصلاحات ليبرالية أجنبية الجوهر، فكانت تستثير لهذا السبب حالات مقاومة قوية»^(١٨).

شبه إذا بين هوسرل وطف حسين في اتصالاتهما من موقف براغماتي أمياني، موقف استثمار للتاريخ لتجاوز حالة تأزم ثقافي، وديكارت هو الحل بوصفه رمزاً لعقلانية مبدئية، وتراثاً فلسفياً أو ثقافياً مغايراً. هذا بالإضافة طبعاً إلى تأكيد الخطاب «الطه حسيني، لمقولة هوسرل بشأن تفوق أوروبا وحاجة غير الأوروبيين للتأقرب (في مقابل عدم الاحتياج الأوروبي للتفهد، كما يقول هوسرل)، لكن هذا التشابه ينطوي على اختلاف لا ينبغي تغييبه والتهاون به. فالتأزم هنا غير التأزم هيدلغر، وحضور ديكارت في أحد السياقين غير في الآخر، فهو سرل حين يستعيد ديكارت فإنما يستعيد مفكراً من

المساق الحضاري والفلسفي نفسه. ويسعى إلى تجديد الحياة في تراث فلسفي متجانس ومتصل زماناً ومكاناً. هيكلارت بالنسبة لرائد الظاهرية يمثل التفكير الفلسفي الأوروبي الصحيح لذا فالتراث الذي يمثلته المفكر الفرنسي هو التراث الفلسفي الأوروبي الذي كاد ينقطع بتأزماته القرن التاسع عشر. لكن استعادة طه حسين لتطوري في المقابل على كسر المساق الثقافي بأكمله لاستعادة نمط فكري يتخطى رموز الثقافة العربية، الذين كانوا أيضاً من رموز العقلانية فيها. كالجاحظ والكندي وابن رشد إلى مفكر من نمط فكري وثقافي مغاير تماماً أو «أجنبي»، كما يعبر العربي. هذا النمط لا يتوقف عند كونه أوروبا هي بعبء الثقافة والإثني، بل إنه مفتون بالتاريخ الأوروبي نفسه. هيكلارت بالنسبة لطلح حسين هو أوروبا، وليس هناك ما يشير إلى أهمية كون ديكرات من القرن السابع عشر أو التاسع عشر. يتضح ذلك في ناحيتين:

الأولى: أن طه حسين لم يكن يعنيه كثيراً ما كان يشكو منه هوسرل وغيره من تأزم تعيشه أوروبا ما بعد الحرب الأولى. ويجعلها من تلك الزاوية في حالة سيئة لمن يريد احتذاء نموذجها الحضاري. فعلى الرغم من لغة هوسرل وغيره من الأوروبيين آنذاك بتفوقهم الحضاري، وكون أوروبا تطرح النموذج الذي تعانجه الشعوب الأخرى فإن تشخيصهم للموضع الأوروبي في المرحلة التي كان هوسرل يعاشر أبنائها يوحى بأنهم لم يكونوا لينصحو الشعوب الأخرى بتمثل التجربة الأوروبية في تلك المرحلة تحديداً. فمن وجهة نظر هوسرل كانت أوروبا غائبة عن «هويتها الكامنة» التي تعدها التطور ويشد الآخرين إلى التأوير. فهي ذلك الغياب ساد ذلك النوع من العقلانية الذي كان يشكو منه هوسرل وبعض معاصريه، النوع الذي خيم على أوروبا وأدى إلى هيمنة التفكير الإمبريقي الموضوعي الضيق الأفق في نهجته لذات كطريق للمعرفة. وحصره الحقيقة في معرفة ما هو خارج الذات. حسب تشخيص هوسرل في الفلسفة وأزمة الإنسان الأوروبي^(١). بينما التمسيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة - حسب ما يراه فيلسوف الظاهرية - هو الذات مجردة من كل شيء لتكون معياراً بالتالي للتعرف على العالم تعرفاً لا تشويه شائبة من شكل. والمعروف أن طه حسين لم يكتفِ بتجديد العقلانية التي يريد، أو بالدلالات المعقدة للعقل والعقلانية، وهو لا يلام على هذا لأن انتعاشه ليس فلسفياً، والأقرب هو أنه أراد المعنى الأساسي للعقلانية وهو الاعتماد على العقل والمنطق بدلا من العاطفة والخرافة.

الثانية: أن طه حسين لم يرد أيضاً ما يشير إلى اهتمامه - أو حتى وعيه - بأن

ديكارت لم يشرع منهج الشك في الأساس إلا للوصول إلى يقين يدحض به أيارا شكوكيا ساد في عصر النهضة بعد أمثال إيراسموس ومونتaign (أو مونتاني) Montaigne امتدادا للشك الذي عرف به الفيلسوف اليوناني بيرون الأيلي حوالي القرن الرابع قبل الميلاد، ونسب إليه فيما يعرف بـ «البيرونية» Pyrrhonism، كما يذكرنا بعض من درسوا هذا الموضوع من الباحثين الغربيين مثل: صاحب كتاب تاريخ مذهب الشك من إيراسموس إلى سبينوزا، وصاحب كتاب ديكارت ضد أصحاب مذهب الشك^(٢١)، بل إن المعروف عن ديكارت هو أنه الكاثوليكي الذي كان هاجسا وراء شكوكيته الباعثة عن اليقين العقلاني بوجود الله، كما فعل ذلك في تدليله المشهور على ذلك الوجود - وطه حسين في هذا مختلف جدا عن هوسرل الذي انطلق من إدراكه المضمون الفلسفي للديكارتية، وأعلن عدم حاجته إليها.

لقد جاء التوظيف عند طه حسين جزئيا وغير دقيق في تمثله للمنهج الديكارتية، مما أنتج بالنتيجة تناولا إيديولوجيا غائما للثقافة الأوروبية^(٢٢) كما أنه توظيف قام على تجاهل السياق الذي نشأ فيه المنهج وما يحيط ذلك من عمليات وينتج من مشكلات، وكما سنرى فقد ظلت هاتان السمتان من التوظيف «طه حسيني»، غيبا الدقة، والخروج عن السياق، ضمن التعميم الجغرافي العام المقصود إلى أوروبا في صميم الثقافة العربية للمذاهب النقدية الغربية عند أكثرين سواء كانوا من الرواد أو من المتأخرين، يقول صلاح فضل: «عندما أخذنا في التعرف على هذه المذاهب (النقدية)، وخفض بعضنا تأثيرها، فقدت أهم سميتين لها، وهما جذورها في الواقع الحضاري المباشر، استجابة لتطوره الداخلي ومعطيات ذاكرته التاريخية، كما ظننت عنصر التماثل في خط زمني مستقيم، فملقت أمشاطها بنا دفعة واحدة، وتعلت من مذاهب تعتمد على مركزات فلسفية متكاملة ومبادئ نظرية متنامية إلى بعض الاختراقات الفردية، والنزعات المحدودة الأثر، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الأدبي، وتوجيه إنتاجه»^(٢٣)، غير أن هذه الحالة التاريخية من فرض الثقافة لم تعد قائمة، كما نفهم من كلام صلاح فضل نفسه في موضع قال من محاضراته حول «الشكالية المنهج في النقد الحديث»، فهو يتحدث عن تحول جذري في منظور النقد، تحول يتركز «في استقلاله المنهجي عن الأدب، واعتماده على معطيات تحليلية، ومنطلقات علمية، ترتبط بتطور العلوم الإنسانية، وتصلح للتطبيق على أي إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان» (نفسه ٣٩٥). إننا إذا أمام تبرير آخر للذهاب إلى

الغريب، فربما يستبدل تغريب الذات أو أوروها بالدخول في عالمية تكتسب هويتها من خلال التغريب. وتنتج من انفصال العلمي عن الأدبي في النقد الغربي، ولست أدري كيف يمكن توير هذا الاستبدال؟ وهل يحل الانفصال العشار إليه بين النقد والأدب مشكلة التداخل الثقافي التغريبي العسبر الذي يشهر إليه فضل في بداية محاضرتي؟

إن الانفصال العلوي (أي النزاع إلى العلمية) بين النقد والأدب، أو تيلور الشخصية العلمية للنقد، الذي يشهر إليه فضل هو ما بدا أنه سيحدث فعلا في أوروبا وأمريكا في أواسط هذا القرن، لاسيما في إحصائيات الأسلوبية وفي الرسوم البيانية وأشجار التراكيب والدلالات البنيوية التي استمدت الكثير من شخصياتها العلوية من مكتسبات اللسانيات. لكن تلك الذروة ما لبثت أن انطأمت تحت مطارق عدة لعل أبرزها مطرقة الفكر ما بعد البنيوي وما بعد الحدائي وهي مقدمة الوجه التقويضي، المطرقة التي يبلوغ الثمانينيات كانت قد دمورت وثوقية العلم الأسلوبية/البنيوي، وأدخلت النقد في طضاء قلق أحفلة توجهات أخرى أقل ثقة بإمكانات الوصول إلى العلمية. غير أن التناقد العربي في التسعينيات لا يزال يتحدث عن المرحلة السابقة، وكأنه يؤكد بذلك مصداقية النتيجة التي توصل إليها عبد الله العروي في ملاحظته على المثقفين والمفكرين العرب في استطاع القرن العشرين أخذ تكتسب هم للغرب كما يقول. من أراء تبسيطية غريبة، محذفا، وهكذا فإن كل شيء يجري كما لو أن الشرق، لدى محاولته فهم ذاته، جعل من ذاته عالم آثار، مستعيدا أشكال الوعي الغربي المتخطاة، يتضح ذلك في العديد من محاولات الإفادة العربية من النقد الغربي المعاصر. لاسيما اتجاهات مثل الأسلوبية التي عرفت بها صلاح فضل وغيره، ومنال البنيوية والماركسية التي اشتهر بها آخرون في تأويلات أخرى ربما عرفها أصحابها كالتعاملات مع ما هو عالمي وعلمي وتقدمي، وبالتالي متجاوز لحدود الزمان والمكان، وإن كان الأقرب هو أنها لم تلتمح إلا بما هو أوروبي بالمعنى الذي أشار إليه هوسرل.

في بقية هذه الورقة سأوقوف وقفة دائمة عند بعض محاولات الإفادة هذه في النقد الأدبي من حيث هي تبرز بعض خصائص المرافقة النقدية العربية مع مناهج غربية متعددة، وأتينا من حيث هي تساعد على تبين الصورة الكلية للتوجهات النقد العربي الحديث في سعيه لتتمو من خلال ما يطرحه النقد الغربي. وفي بدء هذه المناقشة لابد من الإشارة إلى أن نقد هذه المساعي لا يعني عدم إدراك أهمية الهدف الذي تسعى إليه. ولا غياب التعاطف مع محاولاتها، فهي المحاولات التي تشكل صلب النقد العربي

الحديث، كما أن الورقة لا تغفل الأهمية الإجمالية لما أنتجه أولئك من نقد لاسيما العملي منه، فما فيها من نقد محصور في الكيفية التي قوربت بها منافع معروفة، إنها مناقشة تتأسس على الوعي لا على شروطية التفاعل فحسب، بل حميته والحاجة العاسة إليه. لكن إيضاح هذا وتأكيده لا يعني في المقابل تقييد الموقف النقدي من تلك المحاولات بإبراز خصائصها والثوق عند مشكلاتها، فثمة حاجة ماسة إلى النقد وإلى نقد النقد، وفي تقديرنا أن هذا الأخير لم يصل في العالم العربي بعد إلى أشده دراسة وتحليلًا، لاسيما في الموقف إزاء تلك الحالة البالغة الإشكال التي تمثلها المتناقضة مع الغرب، فعزالت الدراسات التي تقيم الحركة النقدية العربية قليلة بالقياس إلى ما ينتج من نقد للأدب والثقافة عموماً.

الأمثلة التي ساقناها مستمدة في المقام الأول من توجه بارز في المشهد النقدي العربي الحديث هو النقد البنيوي، والمعروف أن البنيوية قد عرفت في العالم العربي بصورتها الرئيسيتين: الشكلاني والتوليدي أو التكويني، لكن الصورة الأخيرة هي الأبرز، وربما الأكثر شيوعاً، سواء في المغرب أو المشرق العربي، ولذا فسيتركز التفاعل حولها... وسأبدأ ملاحظاتي هذه بوضع أربع سمات رئيسية عامة ليس من الصعب تبينها للمعامل في تطور الخطاب الجدلي في النقد العربي الحديث، أثناء تفاعله مع الفكر النقدي الغربي، ليس في كل ذلك الخطاب، وإنما في جانب كبير منه. كما أن ذلك يتضح في جانبه التطويري والإجرائي التطبيقي على الأعمال، وإن اقتصرنا ملاحظات هذه الورقة على الجانب التطويري.

الأولى: السمة الأيديولوجية المشتقة بسمي الناقد العربي إلى مقاومة الفكر التقليدي المحافظ في الثقافة العربية الإسلامية فيما يتصل بالنقد والأدب، وذلك بتوظيف خطاب جدلي ذي منزع ليبرالي أو قديمي - يساري.

الثاني: النظر إلى الغرب بوصفه منطلق قيادة ثقافية للعالم ينبغي الاقتداء بها أو التعلم منها إما بوصف ذلك معبراً للتحرر والتقدم، أو بوصف الثقافة الغربية إرثاً إنسانياً مشتركاً، وأن العلم لا يفرق بين شرق وغرب، أو بوصف الغرب توجيهاً تفرضه العولمة، (globalization) أي تحول العالم إلى «قرية صغيرة» تحكمها مؤثرات واحدة، وغالباً ما تكون هذه الاعتبارات - أو بعضها، مجتمعة ومتداخلة. وغالباً ما يقتضي الاقتناع بهذه الناحية المطالبة بدقة التطبيق المنهجي ووضوحه.

الثالثة: السمة العملية البراهمية التي تؤدي إلى الابتعاد عن السياق المنهجي

والثقافي للمفاهيم والمناهج المستعملة إما جهلاً بها أو تهميشاً لها، وذلك إما لخفيها للمصلحة الذاتية - المحلية، أو هجراً عن فهم السياق الأصلي واستيعاب النظر إليه. الرابعة: هي الاضطراب وعدم التوضيح والخلط في المفاهيم والمناهج والسياقات على نحو يتضح في التطهير مثلاً يتضح في الممارسات الإجرائية، للتدليل على هذه السمات تتناول الورقة خصوصاً نقدية الثلاثة من انتقاد العرب المعاصرين هم: سامي سويدان وبعث العبد وكمال أبو ديب، والتقاء هؤلاء إنما جاء لتوافق طروحاتهم مع الأطروحة الرئيسية لهذه الورقة، لكن من الضروري أن أشير مبدياً إلى أن ملاحظاتي على أعمال هؤلاء لم يقصد منها أن تكون تنقيهاً لجهودهم النقدية بشكل عام، وإنما هي معصورة في النصوص المدروسة فقط.

١- سامي سويدان، أيديولوجيا النقد، ونقد الممارسات

أعد الأمانة على النسخة الأولى، وهي النقد الأيديولوجي- نجدها لدى سامي سويدان في تفهيم صدر حديثاً لتوجهات النقد العربي الحديث ضمن كتابه جدلية الحوار في الثقافة والنقد (١٩٩٥). يقدم سويدان رؤية تؤكد أن النقد العربي الحديث حقق الكثير من النجاح في التسدي لها بكثير إلى النقد التقليدي أو القديم في العالم العربي، «إن الناظر في حركة النقد العربي عامة لا يفتنه إلا أن يلاحظ، إزاء ما يتحقق فيها من تقدم إجمالي للحديث بانجراساته المختلفة، اندحار القديم والتقليدي أو في أسوأ الأحوال انحساره وتراجعته المتزايدين إلى مواقع دفاعية وحظية...»^(١). وتوضح المقاضلة بين التوجهين النقيدين في التعامل مع التراث في أن المنهجيات التقليدية، حسب تعبير سويدان، «تكتفي غالباً بتكرار مقولات قديمة، وتكثر فيها المغالطات ولعمري السطحية معظم الأحيان، وهي عندما لا تحتمل الأذى إلى التراث الشعري والأدبي فتمسكه وتشوهه وتحيله إلى إنتاج فاه وتغفر تسميه إليه عندما تجده في القوالب المتزمّنة والعصرية وترميّه في هامش التضييق والإعاقة...» وهي مقابل هذا يعرف هذا التراث مع النقد الحديث نجدها وتأنفاً مستمرين فيتمسك تعبيراً لها مقفوداً عن نزعات إنسانية عميقة، وعن لجارب ذاتية فردية واجتماعية عامة محددة، وعن جهود متطلونة لا يتكاد أنماط مختلفة من التعبير وأبنية متميزة من الذائيف والركاب طريقة في القول، ثم يجعل سويدان المفاضلة بين التوجهين في عبارات ثقافية لا تترك شكاً حول موقعه هو، «أحدهما يمثل الجمود والانغلاق والخطر والاهتراء، والآخر التحرر والانفتاح والتجديد والتطور» (جدلية الحوار ٦٢).

في مضامنة سويدان موقف أيديولوجي واضح من ناحيتين، ولتوقيته التعميمية التي لا تسمح مجالاً لأي تعريفات المقصود بالتقليدي أو الحديث، فهذه كلها تجعل إجمالاً لا فرق فيه. كأنما هي أكثر وضوحاً من أن تعرف، وكأنها لا قلقي في ثراث نقدي واحد، أو كان التقليدي تحديداً، طاقماً هو لم يتأثر بعناصر أجنبية حسب طرح سويدان، لا يشمل على مقولات نقدية عربية قديمة يسمى النقد العربي الحديث إلى استعادتها بين الحين والآخر، والثانية لفته الخطابية الشعورية التي تذكر بلغة البيانات السياسية العربية، ورغم الاعتراف بوجود «النوايا الطيبة» لدى أصحاب المناهج التقليدية، فإن الأشياء تتخذ وضعاً تقابلياً حاداً بلونين لا ثالث لهما، كتقابل بين الأبيض والأسود، بل الطير والشر. وليس سويدان غريباً في هذا، فثمة لغة مشابهة تسفر عن نفسها أحياناً في النقد العربي الحديث أو الحديث، مثلما تسفر عنها كتابات الذين يناوئون هذه الاتجاهات، ويرفضون فكرة المثاقفة أساساً. فيمشي العيد، كما سئول، وهي من نقد الحداثة تمتدح التوجه النقدي البنيوي لدى محمد بنوني لأنه «يمارس المناهج التقليدية وطرق وصولها إلى النواة أو الرؤية، تلك الطرق التي غالباً ما اسمت لإطلاق الأحكام وإسقاط الآراء وتقرير الاستنتاجات ابتداءً من...»^(١٨)

غير أن موقف سويدان، وكذلك نفس العيد كما سئول، ينبغي أحد تحليل مناهج النقد الحديث نفسها، فهو أكثر وضوحاً يشكك في التنظير والممارسة (المنهجية في نقد لبعض التجاربه، كما في نقد سويدان لتجربة نفس العيد نفسها (والعيد في نقدها لبيتس)، ففي فصل آخر من جدلية الحوار يقوم سويدان بتوجيه نقد نفسي منهجي وصارم لتجربتي العيد ومحمد مفتاح في الإفادة من المناهج النقدية الغربية لاسيما البنيوية. وهو في نقد هذا يسفر عن وهي تعلن مسبقاً في كتابه حين يشير إلى الإنجاز النقدي العربي الحديث قائلاً: «ولم الأهمية الحاسمة لهذا الإنجاز الذي يمكن اعتباره نتيجة الجهود النقدية المتميزة منذ مطلع هذا القرن إلى اليوم فإنه شابه بعض أوجه ضعف وفصور تعطلت خاصة في امرين متحين. الأول وسم المصدر الأجنبي (الأوروبي الغربي عامة) الذي يستند إليه النقد العربي الحديث في طرحه النظري المنهجية التي يتبناها، أطروحات هذا النقد بطسوسية تصوراته ومنطقه ولفته مع ما ينتج عن ذلك من هجنة واضطراب... الأمر الثاني وهو وثيق الصلة بالأول وأشد خطورة منه يتعلق بالممارسة الميدانية لهذه المنهجية حيث يتم الاختلال وتكثر المغالطات...» (نفسه ١٨). النقد الذي يوجهه سويدان للعيد ومفتاح يتركز على هذا الجانب الثاني، بينما

يقع الأول، فيما يبدو، متعمداً بسوء الفهم الذي ينتج أحياناً عند تقديم النظريات النقدية الأجنبية والمتمثل بتداخل ما يتضمنه المصدر مع ما يشرحه أو يضيفه الناقد العربي بحيث يظن أن شروح أو إضافات الأخير أو تصوراته الخاصة جزء مما جاء في الأول، أو على الأقل هذا ما فهمته من عبارة سويدان المطبوعة إلى حد ما .

فيما يتعلق بالمصادر المنهجية، وهي مصادر غربية بالطبع، يؤكد سامي سويدان أنه لا مفر من مقارنتها، نظري وضع دولي يتميز بالعالمية (أو العولمة)، وبالفضول بين أقطابه وملاحقها، وبالتبعة التي يخضع لها الأطراف - ونحن منه وفيها - لمراكز السيطرة - الرأسمالية الغربية خصوصاً - لا مناس من التأثير والتفاعل مع التطورات التي تمررها في هذه المراكز الدرامات الأنيبة وما يتصل بها من علوم إنسانية وتقوية، (نفسه ١٨) - وإذا كان هذا أقرب إلى تقرير الواقع الفعلي، فإن المشكلة تبقى في الموقف إزاء التأثير الغربي وطريقة التعامل معه - النقد الذي يوجهه سويدان للعهد ومفتاح يوحى بأن المشكلة تتركز في الدقة والوضوح في الإفادة من المفاهيم الغربية، لا في تطبيقها وممارسة دور أكثر وعياً بالواقع الثقافي والإبداعي المتغير الذي تطبق عليه الواقع الذي تبدو يمدى العهد أكثر تشابهاً به في تجربتها - ويظهر أن سويدان هنا كأنما يوضح السمة الثقافية من السمات التي أشرك فيها هؤلاء، السمة التي تنطلق من عالمية النقد الغربي - ولرب أن قيساري ما يمكن للناقد العربي أن يفعله هو أن يجسد الفهم والتطبيق لما يفرزه المشهد النقدي الغربي.

التركيز على الخط في المفاهيم والتصور في التطبيق المنهجي في نقد التجارب الأخرى يبدو متعارفاً مع وعي سويدان بأن المسألة في المناقشة النقدية المنهجية مع الغرب تنحصر في المفاهيم إلى الأسس.

إن الإشكالات التي تنشأ عن النقل أو التقليد الميكانيكي للمفاهيم الأجنبية الغربية في النقد في العربية تنحصر في نطاق المفاهيم والمصطلحات المستعارة لتتناول الأسس المنهجية التي تعتمد ومدى ملائمتها لموضوعات المعطوفة وبالتالي مدى صحتها ما يتلوه من استنتاجات وأحكام... (نفسه ٢٠).

لكن هذه الأسس، كما يتضح سريعاً، ليست أسماء معرفية ثقافية تعود إلى اختلاف في الرؤية الحضارية الكلية، وإنما هي اختلافات لغوية جزئية، فالحل - كما يقترحه سويدان - هو «الركون إلى لسانية عربية تنطلق من الأصول القوية، وتتناول ما طرأ على استعمال من تحولات خاصة في المجالات الإبداعية المختلفة، وتستفيد من الجهود

العالمية في اللسانيات... (نفسه ٢٠). وهذا الحل وإن كان صحيحاً في تصوري، فإنه جزائي لأنه يتجنب الاختلاف الأكثر جذرية، وهو تبين الرؤية الحضارية التي تعكس على العلوم نفسها، فترسم كثرة الأسس المشتركة في علم إنساني كالأسلية. إلا أن هذا العلم شأن غيره من العلوم، الإنسانية بوجه خاص، ليس كونياً، ومناهجه ينبغي أن تخضع لمنهجات اللغة نفسها وما تتأثر به اللغة من ظروف.

في النقد الذي نجده لدى سامي سويدان إذا ما يؤكد السمتين المشار إليهما أعلاه، وهما تبني نظرية أيديولوجية إلى النقد الحديث، ثم اعتبار المناهج الغربية إرثاً إنسانياً مشتركاً لا نكاد نحتاج في تطبيقه أكثر من الفهم الصحيح لها والدقة في استعمالها، بمعنى أن المشكلة لا تكمن في المناهج نفسها، وإنما في سوء توظيفها، وذلك على النحو الذي أكده سلاح هضيل في واحدة من أقدم الدراسات النوعية بالنبوية في العالم العربي: «وأهم ما تدعو إليه هو الاستيعاب النظري الكامل لمبادئ البلاغة قبل محاولة تطبيقها على الأدب العربي»^(١٢) وهذا يعني القناعة بسلامة هذه المناهج وعالميتها وصلاحياتها للتطبيق في كل مكان، إن لم نقل كل زمان. ولعل من الواضح أن هذه القناعة هي تماماً ما تسمي هذه الورقة لوضع موضع التساؤل الممهد لرفضه تماماً.^(١٣)

٢- يعني العيد مفارقات التوظيف وهي الإشكالية

طرح يمس العيد في كتابها في معرفة النص واحدة من أكثر التجارب العربية النقدية إثارة للإعجاب في مجال الثقافة، من ناحية، والتأمل الذي لا يخلو من حزن على واقع النقد العربي الحديث، من ناحية أخرى: الإعجاب لمستوى الوعي الذي تصدر عنه الثقافة في مفارقتها المنهجية لنقد الغربي الحديث وإدراكها لما يكلف تلك المقاربة من مشكلات، والإعجاب أيضاً للطموح الذي تظهره نحو تجاوز تلك المشكلات، أما الحزن فهو للتعثر الواضح الذي تمر به تلك المحاولة الجديدة على النحو الذي أوضح سامي سويدان جانباً رئيساً منه. وأسعى هنا إلى إبراز جانب آخر الزعم أنه لا يقل - إن لم يكن أكثر - أهمية وإن كنت أقل نقص من نقد سويدان.

في تجربة العيد لتمثيل السمات الأربع التي سبقته الإشارة إليها، وهي النظرية الأيديولوجية إلى ما يشار إليه بالنقد التقليدي أو المحافظ واعتبار الغرب منطقة قيادة ثقافية عالمية، والاهتمام بالجانب المعلي من الثقافة، ثم التوظيف المضطرب

المفاهيم والمنافع والسياقات الغريبة، غير أن العيد، على ما هي ذلك من مفارقة، تقوم أيضا بمواجهة بعض أهم مشكلات المثاقفة التي هي بصدها من خلال ملاحظاتها العامة على التجارب الأخرى: لاسيما تجربة محمد بنيس هي استثمار البنيوية التكوينية^(١٢) وإذا كان هذا النقد يطلق مفارقة بين ما تتقدم وما تقع فيه أحيانا، فإنه يحتفظ بقيمته على المستوى النظري على الأقل، كما أن وعيها بتلك المشكلات يدفعها لأن تكون أكثر إدراكا لصعوبة المحاولة، وبالتالي أقل ادعاء من بعض النقاد الآخرين، كما سيتضح من هذه الورقة.

لنسمى الناقدة منذ البدء إلى تعديد توجهها النقدي منهجي بالإشارة إلى «الاتجاه الماركسي» المستفيد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة وعلى البنية، والذي يشكل، في حرصه على كشف المستوى الأيديولوجي في النص، استمرارا للاتجاه الغولدماني (للقاد النوسيوولوجي المسمى بالبنيوية التكوينية)....، وبعد أن تؤكد أنها ليست بصدد الحديث عن توجهات النقد الحديث إجمالا نقول إنها اختارت «العمل على النص انطلاقا من هذا التيار في خطوته المبرزة، والسنادا إلى المفهوم الماركسي في مفهومه (هكذا) للعلاقة بين البنية الشعبة وبين البنية اللغوية....» (في معرفة النص ١١ - ١٢)، ويأتي مفهوم «معرفة النص» الذي تطويعه العيد في سياق هذا التوجه النقدي الذي يتوسط بين الشكلانية والواقعية، لكن إدخالها للوكائش واختلن في هذا السياق يخلق وضعاً مضطرباً يخرج بالمنهج عن البنيوية التكوينية التي سبق أن نسبها إلى لوسيان غولدمان^(١٣) ومع أن الناقدة تصف هذا المسار بأنه «المسار النقدي القلق، الباحث في الخصوص الأدبية عن معرفتها في بنيتها الأدبية» فإن القلق الذي يتكشف نتيجة هذا الاضطراب قلق مركب، بمعنى أنه قلق منهجي في الوقت الذي يوصف فيه ضمنا بأنه قلق إيداعي، أو بتعبير آخر نقول العيد إن في منهجها قلقا إبداعيا، ولكن الواقع يقول إن في منهجها اضطرابا غير إيداعي نتيجة تداخل الخطوط المنهجية، فهي تبدو وكأنها تخطط مسارها الخاص دون أن توضح ذلك ودون أن نلاحظ ما بطرا من تناقض بين ما تسير فيه وما سبق أن أعلنته في البدء: وهو (أي المسار الذي تصفه الآن) أن كان مع غولدمان أميل إلى النوسيوولوجيا، فإنه مع باحثين كان الفكر على التناطح ما يمكننا أن نسميه بواقعية البنية اللغوية، وحين توضح الناقدة أنها تدرك كونها الآن تتحدث عن شيء آخر غير البنيوية التكوينية، فإنها تعلن أيضا عما يتضمن أنها لا تعرف ماذا تريد بالضبط، وإنها قد بنست من إمكانية التعديد والمطعة، «إن

نعرف هذا المسار، وإن كان تعريفه حاجة ماسة في ثقافتنا النقدية العربية. نحن لسنا في صدد الكلام على أي معيار... (نفسه ٦٨). ومن الطريف أن هذا الاضطراب، هو بالتحديد ما نجده في تجربة بنيس، فهي تأخذ عليه اتباع ما يسميه «الاجتماعية الجدلية» مساويا لها بالبنوية التكوينية وبنو توضيح للدور الذي لعبه كل من لوكاتش ولغولدمان. وما إذا كان الأول بنويا تكوينيا بناء على المساواة بينهما، كما أنها تأخذ عليه اضطرابا في المفاهيم عند الحديث عن «التأخر» و«المنهج» و«الانجذاب» فهو لا يجوز بين هذه.

هذا الاضطراب المنهجي المفاهيمي، ليس عند العيد وحدها، ولكن أيضا عند من نتحدث عنهم، هو بالتأكيد جزء من طموح للتصنيف على المستويين الثقافي العام والفردى، وهو غالبا مثير للإعجاب على مستوى الوعى وما ينتج عنه أحيانا. فبعض العيد تعبر عن إدراكها للإشكالية الرئيسة التي تتعثر المواجهة مع الغرب في النقد العربي الحديث، وتترك أهمية الوعى الصحيح بتلك المناهج:

ومن هنا تظهر ضرورة تلك هذه المناهج النقدية الحديثة تلكا واعيا أي معرفتها معرفة علمية لتحويلها لتلكا، وبمثل هذا التملك يضطر في جانب من جوانبه الرئيسية، معرفة بالأساس أو بالأسس الفكرية التي تنهض عليها هذه الجوانب. إضافة إلى العلوم والتقنيات التي تستلزمها. (في معرفة النص ١٧٢) <http://Archive>

هذه المناهج العلمية تأخذنا إلى اكتشاف، قلما نوقف عليه النقاد العرب المساهمون إلى الإفادة من الغرب انطلاقا من عالمية النقد الغربي. فهذه مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحيانا، وعلى وفقيتها أحيانا أخرى. أي أن هذه المناهج مازالت، بدورها، محاولات، رغم الخطوات الكبرى والمهمة التي خطتها. ومن هذا المنطلق تصل الثقافة إلى النتيجة التالية:

وهذا ما يضع تقدمنا الحديث، المستفيد من هذه المناهج، في موضع القلق والاضطراب الدائم، ويفرض عليه، للخروج من هذا الموضع، العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا قادر على المساهمة في إنتاج مناهج نقدية علمية لها صفة الكونية... (١٢٠).

من المستبعد أن الثقافة ستقبل جعل تجربتها في الإفادة ضمن سياق الاضطراب الذي نلصقه في «تقدمنا الحديث». ولا لتوجب عليها أن توضع ذلك في موضعه، إن لم تعجز عن المقابلة بما لديها من توصيف منهجي يعثره كل ذلك الخلل في التشخيص.

لكن وبعبارة أخرى، فإن المشكلة التي تتصور النقد العربي الحديث ودعوتها لمزيد من الوعي في تلك مناهج النقد الأدبي الغربي، وهي وضعها في سياقها الإنساني التساؤلي المحدود بنقص الاضطراب وضعف المحاولة على النحو الذي يرميه عن الكمال أو شبه الكمال المتضمن في طريقة التعامل العربي معه، هذا الوعي لدى العيد، الذي يشاركها فيه نقاد من العرب وغير العرب منهم الناقد العربي الأصل والعريق التجربة في النقد الغربي إدوارد سعيد⁽¹⁴⁾ هو ما يمنح تجربتها قيمة معرفية ومنهجية، وإن تجاوز ذلك مع مفارقة الاضطراب العشوائي إليه سابقا، ومع مفارقة أخرى تتمثل بتبني مفاهيم غربية دون إخضاعها للتساؤل.

في الاستشهاد السابق، كما في كتاب العيد ككل، تتواتر الإشارة إلى العلم وكونية العلم والفكر العلمي، وما إلى ذلك من مفاهيم غربية في أساسها، بل غريبة قديمة تم تجاوزها في أهم التيارات الفكرية والنقدية في الغرب، فمن الذي يستطيع في الغرب الآن أن يتحدث في سياق البحوث الإنسانية، عن كونية العلم وقيمه ولباته بعد الرؤية التاريخية لتطور العلوم التي طرحها نوحاس كون في دراسته لبنية الثورات العلمية، وميشيل فوكو في حديثه عن الحقول المعرفية (إبستمات) وشقرات الثقافة، وبعد التطويرات الديريدي، وتحليله لنواتج التاريخ الأدبي في التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية لدى هين وآيت ستيفن غريملات وما إلى ذلك من تغيرات جذرية في التفكير الغربي إزاء مفاهيم تقليدية كالعلم والحقيقة وما إليهما⁽¹⁵⁾ لقد أعيد النظر في كل ذلك وتغير، ونحن لا نزال نعيد إنتاجه دون وعي أو تساؤل كافيين، طبعاً قد يقال، وبكل جدارة، ولم لا نحفظ بمفهوم كالعلم ونؤمن بكونيته بغض النظر عما يراه الغرب ليس في مطالبتنا بالتخلي عن هذا المفهوم وغيره تبعية ضمنية أخرى للغرب؟ ليس التخلي بالتبعية تبعية أخرى؟ والإجابة هنا هي أن من حقنا، كما من حق الغرب وغير الغرب، أن نحفظ بما نشاء أو نرفض ما نشاء، ولكن بعد تفكير كافٍ وبمبررات معرفية كافية. ومن المستبعد أن يكون الاحتفاظ بمفهوم العلم وكونيته في النماذج المطبق عليها هنا ناتجا عن غربة هذا المفهوم.

إن من أهم ما يشكله في مصداقية المطلق العلمي في العلوم الإنسانية بوجه خاص هو الموقف الثقافي للناقد أو المفكر عموماً. ومن الطريف والمثير للمفارقة مرة أخرى أن يعني العيد نتحدث عن هذا الموقف، وعن أهمية أن يصدر الناقد عن وعي بأهميته معيماً إنتاج ما يتناول من مفاهيم في ضوء ذلك الموقف في الوقت نفسه الذي نتحدث

فيه من كونية العلم، والتفكير العلمي، وما إلى ذلك كمفاهيم تتضمن ما هو مطلق وتلم الموضوعية:

ليس المنهج قائما بحد ذاته في حرفيته وتقاضيه، المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم، يتطلب مجرد تبنيها، مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا مهما، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها، قابلة على التطور والتميز وخاصية هي تيلورها وتميزها لعلاقتها بالموضوع الفكري الذي منه تمارس، كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضع الثقافي والاجتماعي التي تشكل حقل ممارستها (نفسه ١٣٤).

الوعي بالموضوع الثقافي الذي نذكره العبد هنا يتناقض مع مفهوم الكونية في العلم، لأن الكونية تتجاوز نسبية الموقع إلى مطلق الصلاحية، لكن هذا الوعي هو بالفعل ما يصدر عنه الفكر الغربي الحديث، وما تليه له عدد من المفكرين العرب المعاصرين أيضا. نذكرنا المفكر المغربي المهدي المنجرة في مقالة بعنوان «الالتحام بين العلم والثقافة مفتاح القرن العشرين» بالنقائعات التي هي عنها مفكران غربيان بارزان هما الفرنسي ميشال سير Serron والبلجيكي الروسي الأمل إلبا بريفوجين Prigogine. يقول الأخير: «أضحى من الملح على العلم أن يعد نفسه جزءا لا يتجزأ من الثقافة التي يتطور بين أعضائها»^(١٣٥) وإذا كان هذا لا يعني السببية النهائية للعلم، لأن هناك الكثير مما هو كوني ومشترك في مختلف العلوم، فإن هذا الكوني والمشارك كاد يصبح هو السمة الوحيدة مع هيمنة العقلانية في عصر ديكرت وبداية عصر الشوير حتى بلغ الأمر حده الأقصى في القرن التاسع عشر في أطروحات الوضعية الفرنسية عند ألوست كوست، وهي الطرح الماركسي الذي صيغ التحليل الاقتصادي/الاجتماعي بإطلاقية العلم على نحو لم يبقا في التراجم حتى جاء مفكرون وتقدماء مثل: مائثري والتومبير وفولدمان وفريدرك جيمسون في العقود الثلاثة الأخيرة، وقبل ذلك كان هوسرل يطرح في مطلع القرن مسألة ادعاءات الموضوعية الإمبريقية في الفلسفة، وإن حاول من خلال ظاهراته أن يؤسس لمعرفة مطلقة الوثوق. ولعل الفكر البنيوي في الستينيات كان آخر مشاريع الخلق بتلك العلمية المتهاوية. فمع تطور البنيوية كوريت للفكر والمنهج التشكلائي سواء في الدراسات الأسلوبية أو غيرها جاء التفويض الديريدي. وتطورات ما بعد الحدالة وما بعد البنيوية لتتصف ذلك التعتري الأخير.

المفكر الذي اتكأ على شروحاته التقاد العرب المسألون في السياق البنيوي التكويني، وهو الروماني الأصل لوسيان فولدمان، أقام فكره ومنهجه على مسألة جذرية

لثوابت ومطلقات العلوم الإنسانية، مثلما فعل هوسرل من قبل من زاوية مختلفة. فعند غولدمان، كما عند سلفه وفروته الفكرية/المنهجية البلغاري، لوكاتش، نحل الأيديولوجيا كمفهوم أساسي لفهم متغيرات الفكر والثقافة ومنها الأدب. في كتابه العلوم الإنسانية والفلسفة (١٩٦٦)^{١٢٤}، يحدد غولدمان رؤيته لعلمي الاجتماع والإناسة (الأنثروبولوجيا) بأنهما نتاج ما يسميه بـ «الراسمالية المنظمة» التي حلت محل «الراسمالية الأرماء» التي تقوضت في أعقاب الثورة الروسية والعربيين العالميين. فقد جاء هذان العلمان ليحلا محل الفلسفة في بعض مهامها الأساسية وأيمهيرا حلطين للراسمالية الجديدة. ومن أوضح تعبيرات ذلك التحالف، يقول غولدمان، إلغاء التاريخ من دراسة البنية ودراستها دراسة شكلانية، وذلك في مقارفة واضحة لما عبرت عنه الفنون المعاصرة من موقف مضاد «للممارسات اللاإنسانية واللاثقافية في الراسمالية المنظمة» (العلوم الإنسانية والفلسفة ١٥). وما يعمنا هنا هو هذه الرؤية التي تتجاوز تعديد «العلم، ومنه صفتي الإثلاافية والكونية إلى إبراز تحيزات ومحدوديته الفلسفية والاجتماعية بل والسياسية. هنا يتحول علما الاجتماع والإناسة إلى تكوينات معرفية مؤلدة، أي مرتبطة برواي ومصالح فكرية واجتماعية واقتصادية ذات تكوين تاريخي متغير.

لكن ينبغي أن نضيف هنا أن نقد غولدمان لم يكن المقام في حد ذاته، وإنما لبعض لمظهراته في العلوم الإنسانية. فمطروحة الفكر النقدي مرتبط بطورة تقليدية للعلم عبر عنها في استهلال كتابه «الإله المظفي» حيث أشار إلى أن العلوم المتصلة بالإنسان تصل إلى الحقائق الموضوعية الإمبريقية التي تصل الفيزياء والكيمياء إلى ما يشبهها، ولكن عبر طرق ملهيرة، وهذه الحقائق التي تصل إليها العلوم الإنسانية «لا بد أن تكون ذات طبيعة كهنة ويعتمد عليها بالقدر نفسه» (الذي يعتمد فيه على العلوم الطبيعية)^{١٢٥}. هذه النظرة إلى العلم نفسه هي التي تعرضت للنقد في موجة ما بعد البنيوية في الفكر الغربي.

٣- كمال أبو ديب، طموح التميز في خطابية المنهج

لا شيء يوضح نواضع التجربة النقدية العربية في مجال المناقفة أكثر من المقارنة

بين التردد الذي يعيشه الناقد والمفكر العربي في مراجعة منهج من المناهج المثبتة من الغرب والجرة التي يقوم بها مفكر غربي بمراجعة لا المناهج فحسب، وإنما العلوم التي تعود إليها تلك المناهج. فخصاري ما نستطيعه - على ما يبدو - هو أن نؤكد مع

بمعنى العود أننا بحاجة إلى «تملك هذه المناهج النقدية الحديثة بملكا واعيا أي معرفتها معرفة علمية تخولنا تملكها» (في معرفة النفس ١٢٠). في الوقت الذي يقوم فيه مفكرون من طراز هوسرل وغولدمان وفوكو وديريدا بمراجعة العلوم أو التحول المعرفية التي تفرضها المناهج، سواء كانت فلسفية أو انثربولوجية أو فيزياء، كانتنا خلقنا أفسر قائمة من أن نقوم بمراجعة على ذلك الفكر من الجذرية^(١٢٠).

لكن النظر إلى المشكلة على هذا المستوى هو مبالغ في التوقع، فالمراجعة المنهجية نفسها لم تصل إلى الحد الذي يحقق بعض ما يطمح إليه نقادنا. ذلك أن الوضع يرون ذلك بكثير، والعلل الأعلى المبادئ في عقل الدراسات النقدية لا يكاد يتجاوز توظيف المناهج الغربية توظيفاً «صحيحاً» انطلاقاً من أن تلك المناهج هي خلاصة الفكر البشري، وأن قصارى أو أفضل ما نستطيع فعله هو خلق علاقات جديدة بين عناصرها، طبعاً سنجد كلاماً يعبر عن الطموح إلى ما هو أكثر من ذلك، لكن العبارة هي في النتائج، إلا إن المتحصل غالباً هو قلق واضطراب، كما تقول بمعنى العيد، أو نوع من التجزيئية التي يقول محمد برادة إنها تسم «لمرآتنا لبعض المناهج والنظريات»^(١٢١) بالإضافة إلى نتائج أخرى سبق أن أشرت إليها، والمعزى هنا أننا بعد حوالي ثلثي القرن على المثاقفة النقدية علم أحمد قسيف، ومنه حسين والبيد وغيرهم لا تزال ندامز على تلك المناهج مطلكين من مفاهيم وأغنية مثل «عالمية الفكر» و«شمولية المنهج العلمي» وما إلى ذلك، وكان هذه تكوينات ميتافيزيقية خارج الزمان والمكان، قبل عقيد أكد محمد غنيمي خلال هذه المفاهيم في تأسيس لا يزال يفذي الخطاب النقدي العربي حين قال إن المذاهب النقدية الغربية «أصبحت تيارات فنية عالمية، وموردا عاماً يحتاجه ذوو المواهب من مختلف الأمم، وميراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء»^(١٢٢).

بعد هلال بما يقارب الأربعين عاماً يؤكد نافذ لا يقل تأثيراً وشهرة عن سلفه هو كما أبو دهب تلك العالمية حين يتحدث عن «إغناء الفكر العالمي» من خلال منهج الجبوية مشيراً بحماسة خطابية لأذكرنا بما وجدنا لدى سامي سويدان أن الأمة من خلال ذلك المنهج «سندرس... إلى المعاصرة الحضارية»^(١٢٣). لكن هذه الخطابية ذات الشبهة الأيديولوجية العالية التي لشعب في تعامل أبي دهب مع الفكر الغربي لتتوافق مع طموح مشير للإعجاب إلى جعل المثاقفة بعيدة عن النسخ البليد، وإغناء الفكر العالمي لا يأتي «بالنقل والمثل، بل بالمشاركة في الاكتشاف، والجهد في العمل المتقضي، والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتعليل» (جدلية الخطأ والتجلي ٧).

إحدى الممارسات النقدية التي يمكن النظر إليها كتمثال على ذلك الطموح المميز في دراسة أبي ديب للشعر الجاهلي في كتابه الرؤى المقتمة: نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي (١٩٨٦)، هذه الدراسة تلقف في أواسط العقد الثامن مقابلة لدراسة طه حسين في أواسط العقد الثالث، متمحورة حول الشعر الجاهلي أيضاً، ولكن للوصول إلى هدف مغاير تماماً. وثمة نقطة التقاء أخرى بين الدراستين هي المنهج الأوروبي البنوي بعد الشك الديكارتى، والنظر إلى ذلك المنهج بوصفه أداة يعتمد عليها في الوصول إلى الحقيقة بغض النظر عن اختلاف السياقات الثقافية وتغيرات الزمان والمكان. وهذه النقطة الأخيرة تقوم - كما سبق أن أشرت - على الاعتقاد العربي الذي لم يتغير لدى الكثيرين بأن بحثاً إنسانياً كالنقد الأدبي يدخل في إطار العلم، وأن العلم ثابت رغم كل المتغيرات. هي خطاب طه حسين بأخذ العلم سمته الغربية فهو «العلم الغربي» لكن ذلك أن يمتعه من الانتشار في مصر بحيث «يتقضي غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلاً غريباً، وبأن تدرس آداب العرب وثاويطهم، منارين بمنهج (ديكارت)»... (في الشعر الجاهلي ١٥)، أما أبو ديب فهو يحقق نبوءة عميد الأدب العربي من خلال منهج يصفه بأنه «تحويل علمي دقيق...» فدراسة الشعر الجاهلي لا يمكن أن تكتمل في غياب تحليل علمي دقيق لما يكمن فيه هذا الشعر من علاقات سائدة ضمن البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية^(١٢) (التأكيد من عندي ج ١ ص ٩١).

إن مفهوم العلم في إشارة أبي ديب، كما هي في إشارة طه حسين من قبل، يعود إلى نوع المعرفة التي شاعت في أوروبا مع ديكارت ويمكن ومعاصرهما، المعرفة التي تؤمن بالموضوعية والحيادية القائمة على أسس عقلانية، والمعامل في خطاب أبي ديب يجد أن هذه الموضوعية والحيادية العقلانية هي التي تكمن وراء طموحه إلى «منهج علمي دقيق»، يقول مشح طوري، وهو أحد دارسي الخطاب النقدي العربي الحديث من موقع غربي: إن هذا المنهج الديكارتى لا يزال فاعلاً في ذلك الخطاب: «إنها روح هذا المنهج الشكوكي الديكارتى، المنطوق إليه في الغرب ومنذ القرن السابع عشر على أنه قمة المعرفة العلمية والوعي التاريخي، التي تنتشر إلى حد يزيد وينقص في أعمال المثقفين العرب المشار إليهم أعلاه (وهي مقدمتهم أدونيس محور المقالة)، وتشكل تقييمهم لأوجه محددة من التراث العربي الإسلامي»^(١٣). طبعاً ينبغي أن نقف على أن المعرفة العلمية التي يمثلها ديكارت فقدت الكثير من قيمتها، كما سبقنا الإشارة، ولم يبق إلا بعض مثقفي العالم غير الغربي ممن تمكنوا، ولا يزالون، بتقديم الفكر الغربي. وقد

سبق لعبدالله العروي أن لاحظ تقامي هذا النوع من التفكير «شبه العلمي» كما يسميه لدى المثقفين العرب منذ بدايات عصر النهضة: «والواقع أن النقد شبه العلمي كان سلاحاً أيديولوجياً ولد في وعي ليبرالي مازال وثاقاً بنفسه...» (الأيديولوجية العربية المعاصرة ١٩٩٦).

الطريف طبعاً أن المثقف العربي في شخص الناقد المتعلق بتطبيق المناهج الغربية يمزج المعرفة العلمية، التي لا يتردد في وصفها بالصرامة والدقة، بخطابية ذات أدلجة واضحة وعالية التبرؤ. في كتابه المعنون في الشعرية يتحدث كمال أبو ديب عن الفكر الملتزم بقضايا الأمة بوصفه مؤسساً على منهج علمي صارم وسط لجة من الاتهام الفكري والثقافي، في هذه اللجة ينتصب الآن الفكر الملتزم بمق يقضايا هذه الثقافة والمجتمع ومصيرهما، الباحث بجهد لا يني ويجدية لا تهدأ، منطلقاً من تأسيس منهجي وعلمي صارم...^(١٧٦) هذا التأسيس المنهجي العلمي الصارم هو ما يتحدث أبو ديب انطلاقاً منه في دراسته للشعر الجاهلي معاً عن مزيج من المناهج التي تتزامن وكأنها عناصر منهج جديد. إنها خطة بمظاهر طريقة ومقولة بالدلالة على طبيعة المشكلة التي لا يعاني منها أبو ديب وحده وإنما جانب كبير من الخطاب النقدي العربي المعاصر. يقول أبو ديب إنه في دراسته للشعر الجاهلي يوظف منظوراً تسهم في تشكيله خمسة تيارات بحثية متميزة في هذا القرن، هي: (١) التحليل البنيوي للأسطورة كما طورها كلود ليفي - شتراوس في الأنثروبولوجيا

البنيوية.

٢- التحليل التشكيلي للحكاية كما طورها فلاديمير بروب.

٣- مناهج تحليل الأدب المنشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والميدانية، ويشكل خاص عمل رومان ياكوبسن والبنيويين الفرنسيين.

٤- المنهج التابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي، والذي أولى أهمية خاصة لاكتشاف العلاقة بين بنية العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية... ولعل لوسيان جولدمان أن يكون أبرز النقاد الذين أمهموا في تطوير هذا تناول.

٥- تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السريدي ودور الصيغة (formula) في آلية الخلق. كما طورها ملعان دي باري وأيرت لورد.

(الرؤى المقتنعة ٦٥)

بعد قراءة هذه الوصفة المنهجية المعجبية لأبد أن يبرز سؤالان: الأول عن عدد

المناهج وإمكانية مزجها، والثاني عما يريد الناقد العربي أن يسلطه بكل هذا. وهي تصوري أنه إذا كان هناك نص نقدي عربي حديث يوضح مشكلة المنهج في خطابنا النقدي على نحو بارز لا يكاد يحتاج إلى تعليق فهو الذي يضم هذه القائمة المثيرة للدهشة. لكن لابد لنا من تعليق مبدئي على عدد المناهج وإمكانية مزجها انطلاقاً بالطبع من كون المزج المنهجي مشروعاً جيداً، بل وطبيعياً ودالاً - نظرياً على الأقل - على قدرة خلاقة. لكن السؤال هو من الحالات المثيرة لذلك المزج، كم هي يا ترى المناهج الموجودة في هذه القائمة، إنها بلبوبية ليفي شتراوس ومنهج بروب ومنهج غولدمان والتحليل الشفهي عند باري ولورد، ثم ذلك العدد المبهوم من المناهج المنضوية تحت (3)، «مناهج تحليل الأنثى» المتصلة بالدراسات اللسانية والسيميائية. إن هذا التشكيل المنهجي يورث إجمالاً في تلك البنيوية. لكن السؤال هو هل يترك الناقد ما يعنيه قوله إنه يجمع ما بين صاحبي الاتجاهين المتضادين في البنيوية: ليفي - شتراوس وغولدمان وهل صحيح أن غولدمان أبرز الثمن أسهما في «تطويره» التناول البنيوي الناتج عن الماركسية (كما يقول أبو ديب: «دون أن يمتص ذلك التناول، وهو بالطبع البنيوية التكوينية» أم أن غولدمان هو صاحب المنهج الذي أسسه وسماه... فهل يجمل أبو ديب دور غولدمان أم أنه يتجاهله؟^(٢٢)

في واحدة من أحدث الدراسات حول غولدمان يقول إيدان دونالدسن إن المفكر الروماني الأصل استطاع بالاعتماد على مكتشفات جان بياجيه تطوير «نوع من البنيوية العتسفة مع الماركسية، ولكن المختلفة مع تلك التي تبناها ليفي - شتراوس وأوتوسير... (وأن البنيوية التي طورها) مزج لماركس مع بياجيه، متضمنة رؤى لوكاتش^(٢٣)». أما غولدمان نفسه فيوضح منهجه على النحو التالي: «لقد أوضحنا أيضاً العلوم الإنسانية الإيجابية وبصفة أكبر المنهج الماركسي من خلال تعابير مطابقة تقريباً (استقرناها، فوق ذلك من جان بياجيه)، تلك هي البنيوية التكوينية»^(٢٤) وواضح هنا المزج المنهجي الذي اعتمد عليه غولدمان للوصول إلى منهجه الخاص، لكن ذلك المزج كان واضح المعالم في ذهنه وهو يعدد أطروحة كتابه حول العلوم الإنسانية: «إنها إذا ليست مسألة ربط المكتشفات الاجتماعية بالتاريخ، وإنما مسألة تغل عن كل ما هو تجريدي في علم الاجتماع، وكل ما هو تجريدي في التاريخ لإتجاز علم ملموس للواقع الإنساني، علم لا يمكن أن يكون إلا علم اجتماع تاريخي أو تاريخ علم اجتماعي، تلك هي الأطروحة التي سندافع عنها في هذا الكتاب» (الماركسية والعلوم الإنسانية ٢٢). هذا الرغض

للشجيري في علم الاجتماع والتاريخ هو إحدى نقاط الارتكاز الفلسفية لغولدمان. نقطة الارتكاز التي تمنح سمعاه المنهجي غايته وشخصيته. إذ إن أحد أوجه اختلافه الرئيسة مع ليفي - شتراوس هي أن المنهج البنيوي لهذا الأخير يتغلب عن التاريخ بوصفه نتاجا لما يسبقه غولدمان بالراسمالية المنظمة. كما سيقت الإشارة. ولولا هذا الاختلاف لما كان هناك داع أسلاف لتطوير بنية أخرى.

لكن ماذا يريد فاضلنا العربي أن يتلخّصه من خلال مزجه للمناهج؟ هل لديه معنى فلسفي يشبه ما لدى غولدمان أو غيره؟ هل هو متصالح مع بنية ليفي - شتراوس وغولدمان معا، أي مع الرأسمالية والماركسية في الوقت نفسه؟ أم أن لديه تفسيراً آخر؟ لنستمع إليه يقول إن «عمل ليفي - شتراوس هو الأليق بالمشروع الذي أنعمه...» (الرؤى المقتزمة ٦). ثم يضيف أن عمله على تطوير «منهج بنيوي متزامن مع عمل باحثين آخرين في فرنسا» (نفسه ٩)، ليواصل بعد قليل: «يسعى (الباحث) إلى بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية مشتركة معقدة جذرية وكلية هي أن واحده» (نفسه ١١). «إلى أن يصل إلى ذلك المقطع الذي سبق التماسكه، والذي يؤكد فيه أن لتعليله البنيوي لا يمكن أن يتوقف عند البنية بعد ذلك، وإنما يتعدى ذلك إلى دراسة ما يحيطها من بني اجتماعية واقتصادية وسياسية» وهو في ذلك التعدي سيحصل إلى «تعليل علمي دقيق» (نفسه ١١). وينظر برأسمالية معتادة في النقد العربي الحديث يرى الناقد العربي أن النقد البنيوي الذي يتوقف عند حدود البنية، أي الشكلاني الذي مارسه أمثال ليفي - شتراوس، ليس سوى مرحلة أولى للتعليل البنيوي التكويني (نفسه ١٢)، دون أي شعور بالمضمون الفلسفي الأيديولوجي البنيوية ليفي - شتراوس. المضمون الذي أقال غولدمان كما رأينا. وهي الواقع أن أياديه لا يرى أن للبنية أي مضمون فلسفي أساساً، كما يعبر في مقدمة جدلية الغداء والتجلى: «لست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معالجة الوجود... في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة، وهي المجتمع لا تغير البنيوية المجتمع... لكنها... تغير الفكر المعاني للغة والمجتمع...» (٢٧)^{٢٠}. وفي حقيقة الأمر أن البنيوية ليست فلسفة، لكنها ذات مضمون فلسفي وجذور غائرة في الفلسفة، كما رأينا في خلاف غولدمان مع البنيوية الشكلانية، وكما تجربنا فؤاد زكريا في تقسيمه لجذورها^{٢١} وإذا كانت البنيوية قادرة على تغيير الفكر، فكيف يبعدها هذا عن المضمون الفلسفي؟ أم أن أياديه بحاجة إلى تهميش ما هو مختلف فكرياً في البنيوية لتحويلها إلى أداة منهجية صالحة للفعل إلى خارج سياقها.

وقادرة بالتالي على أداء دورها التحديثي الذي يريده منها بوصفها تقود المجتمع إلى الرقي، كما سبقت الإشارة.

ذلك الدور التحديثي يتضح في الغاية التي يسعى إليها أبو ديب من دراسة الشعر الجاهلي بنوعها، الغاية التي، كما سبق أن أشرت، تقابل غاية طه حسين وإن لم تتطابق على المستوى الأيديولوجي، كما يبدو لأول وهلة. فأبو ديب يعترض على المنزلة التقديسية المبالغ فيها والمعطاة للشعر الجاهلي كـ «عمود مركزي يجسد الأصل أو العنصر الذهبي أو المنبع...» (المنزلة التي تكرس) عناصر الاستعمارية والتكرار والتقليد في هذا التراث بدلا من التنوع والتعددية والصراع بين أطراف متضاربة منه، (الرؤى المقلعة ١٧٢). يريد أبو ديب إذا أن يستعيد الشعر الجاهلي من خلال الدرس البنوي، بدلا من التشكيك في صحته كما فعل طه حسين من خلال الديكارتية، سوف يؤدي اكتشافه لهذا إلى إحياء الشعر الجاهلي وتخليصه من الصورة الغائقة التي أضيفت به حتى الآن» (نفسه ٢٠٠). وهو في استعداده يسعى إلى وضعه في صورة لا تتجهز بالوضوح فقط، وإنما بالانسجام مع متطلبات الحداثة العربية المعاصرة، حداثة التعدد والصراع والتضاد كما نلاحظ لها وتطبيقاتها شاعر كادونيس. أما المسؤول عن تكرس الصورة الأحادية التقليدية ذلك التمرکز الأيديولوجي العربي فهو، كما يقول أبو ديب، مؤلف جمهرة أشعار العرب، الذي عاد إلى الجاهلية للوقوف ضد «انتجار الحداثة في نهايات العصر الأموي والعصر العباسي، وطغيان البدع وشعر أبي تمام ومسلم وغيرهما، ثم شعر المعتزلي وعشرات من الشعراء المحدثين غيرهم بزمان طويل جدا» (نفسه ١٧٢).

إن يسعى أبي ديب لتطبيق «البنوية» يقضى النظر عن أي طرح من فروعهما هو المقصود تماما، وهو يسعى لتطبيقاتها بشر ما هي وسيلة لإعادة النظر إلى الشعر الجاهلي وقيوض النظرة التقديسية إليه لإدخاله من ثم في سياق الحداثة المعاصرة، ونقوض التقديس هذا هو، كما نعرف، هدف طه حسين وإن أدى في حالته إلى التشكيك في صحة ذلك الشعر بدلا من استعادته. غير أن فرقا مهما سيوضح بين طه حسين وأبي ديب حين نذكر أن الأول لم يدع نوعا من الإبداع أو الاستحداث المنهجي. فدراسة أبي ديب تطمح إلى أن تكون مبدعة على هذا المستوى، على النحو الذي يعلنه المزيج المنهجي الذي سبق الاستشهاد به، مثلما يوحى به عنوان كتابه حول الشعر الجاهلي. في المزيج المنهجي ما يوحى بأن أبا ديب يوظف منهجا يتشكل أساسه من

جهود البنيويين السابقين (ليفي - شتراوس، غولدمان، البنيويين الفرنسيين، السيميائية، الدراسات اللغوية، بروب، إلخ). لكن ذلك الإهداء هو ما سبق أن أومأ إليه العنوان «نحو منهج بنيوي» الذي يوحي بأن لغة لطوريا لفرع جديد من البنيوية. وهذا ما تؤكد بعد ذلك مجموعة إعلانات بعضها واضح، والبعض الآخر ضمني، فهو يقول إن بحثه «يسعى إلى بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية متشابهة معقدة جذرية وكلية هي أن واحد» (الرؤى المغلفة ١٦). ذلك المنهج قريب من منهج ليفي - شتراوس: إن «عمل ليفي - شتراوس هو الألتق بالمشروع الذي اتخذه...» (نفسه ٩)، ثم يضيف أن عمله متزامن مع عمل باحثين في فرنسا. وهذا التزامن الموحى بالمشاركة في الإنتاج يتضمنه فعل التطوير الذي يستعمله أبو ديب لوصف أربعة من الثورات الخمسة التي أسهمت، كما يقول، في تشكيل منظوره النقدي: ليفي - شتراوس «طور» التحليل البنيوي للأسطورة، وبروب «طور» التحليل التشكيكي، وكذلك هي الحال مع غولدمان وشيهره. فالدلالة الضمنية هي أنه مادام هؤلاء «يطورون» فإن أديب أديبا مشاركت آخر في هذه العملية الجماعية.

في الوقت نفسه ليس هناك ما يشير إلى أن ناقدا العربي كان يدرك أنه أثناء عمله على مشروعه البنيوي (أي في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات تقريبا) كانت البنيوية تلفظ أنفاسها الأخيرة في فرنسا والعالم الغربي عموما، بل الأقل لدى النقاد المؤثرين. بل إن تلك النهاية قد بدأت قبل ذلك بكثير. فهذا رولان بارت وهو على الأخص أشهر من أبنوا البنيوية عام ١٩٦٦ في مقاله الشهير «مقدمة للتحليل البنيوي للنصوص الروائية» يعلن بعد سنة واحدة عن ضرورة تبني «طريق نقدي مختلف تماما: إيجاد أداة تحليلية متصلة بالأعمال «الأدبية» الحديثة... تلك الأداة لن تقيس النيات وإنما لعب النيات والتلاعب عبر طرق غير منطقية، 48 - 49، The Grain of the Voice. وهذا يعني أن بارت كان يعلن ما سبق لزميله الفرنسي ديريدا أن أعلنه في الولايات المتحدة عام ١٩٦٦. وذلك في مؤتمر جامعة جونز هوبكنز الشهير الذي قصد منه تقديم البنيوية، وأنت دراسة ديريدا «البنية، الإشارة، واللعب في خطابات العلوم الإنسانية» لتجسّد ذلك التقديم، وتلمع البنيوية من الأذهار في الدراسات النقدية الأمريكية لصالح النقويين الذي دشنه ديريدا ثم كرسه بول دي مان وهلس ملر وآخرون. فها بعد.

التقد الذي وجهه ديريدا لبنيوية ليفي - شتراوس في مقاله المشار إليه يتقاطع مع

مشروع أبي ديب على شكل مفارقة جذيرة بالتأمل من حيث هي تحيل على غياب الوعي الفلسفي الكافي في المشروع النقدي الذي يملكه أبو ديب. ففي تحليل ديريدا تقع بنوية لوبي - شراوس في تناقض مرده إلى القول بأن ثمة مدلولاً متعالياً - رغم القول بأن الدلالات ناتجة عن نظام من الاختلافات التي ينتج بعضها بعضاً. فالتناقض هو في افتراض وجود مصدر للدلالة أو المعنى خارج النظام البنوي المقترح. وذلك لتفسير مجيء الدلالة أصلاً. لكن هذا النقد التقويضي لم يؤثر - كما هو واضح - في التبنّي العربي للبنوية حتى بعد عشرين عاماً من صدوره. ففي تناقض أكثر وضوحاً وأقل رهادة فكرية، يوظف أبو ديب البنوية ليكشف البنية الميتافيزيقية أو المتعالية في الثقافة العربية، أي أن الاتجاه الموسوم في الغرب بالميتافيزيقا يصبح نفسه أداة لنقد الميتافيزيقيا. وبالطبع دون اشتغال بالإشكالات المنهجية والفلسفية الناتجة عن ذلك أو حتى الوعي بها. يقول الناقد الأمريكي روبرت شولز في تعبير موجز لأهداف المشروع البنوي في الفكر والنقد الغربيين: إن البنوية تعبر عن حاجة الغرب في مطلع هذا القرن إلى نظام متماسك يوجد العلوم ويجعل العالم صالحاً لسكن الإنسان مرة أخرى. وهذه حاجة دينية بالطبع،⁽¹⁷⁾ (التأكيد من عقدي). غير أن هذا لا يعول دون أن توظف البنوية وغيرها توظيفاً متافيزيقياً آخر. لكن سرقة أن يتم ذلك على مستوى فلسفي ومنهجي واضح. وهو ما سيؤدي على الأرجح إلى إحداث تغييرات جذرية في الهيكل العام والتكوين الداخلي للاتجاه المراد تغيير طبيعته.

لقد سبق لأبي ديب في رسالته للدكتوراه (التي طبعت فيما بعد في كتاب باللغة الإنجليزية) أن تناول نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني منتقداً التقاء الأوروبيين لتجاهلهم الشكافات الأخرى ومنها العربية، وطعنهم حين يتحدثون عن البنية أنهم يكتشفون شيئاً جديداً، بينما هي أشياء مكتشفة. والمثال هو مفهوم النظم، الذي يرى أبو ديب أن الجرجاني سبق به ما عرفه الغربيون باسم البنية.⁽¹⁸⁾ وبغض النظر عن فهم أبي ديب للبنية في تلك الدراسة (وهي أقرب إلى البنية بالمعنى الذي فهمه التقاء الجدد في أمريكا لا بالمعنى الذي طوروه البنويون، كما تتضمن ذلك مقارنته للجرجاني بالناقد الأمريكي كلينت بروكس، أحد قادة النقد الجديد (ص 61)، فإن المظلت هنا هو أن أبا ديب لا يتبع فيما يتهم به الأوروبيين فحسب، وإنما فيما هو أسوأ، فهو من ناحية يدعي المشاركة في تطوير البنوية، التي سبقته بسنوات، باكتشاف منهج بنوي خاص به دون أن يفعل ذلك، ثم إنه من ناحية أخرى يكشف عن عدم وعيه بالإشكالات المنهجية والفلسفية المترتبة على اغتياره المنهجي. كان الذي يعنيه هو تبني المنهج وليس ما

يوجه لذلك المنهج من نقد، وما يسفر عنه النقد من نتائج.

ملاحظات ختامية

في المدخل الخاص بالنقد والنظرية العربيين من «دول جامعة جونز هوبكنز النظرية والنقد الأدبيين» كروس وإيد حمارنة، وهو دارس عربي يعمل في جامعة ييل، مجمل العرض للنقد العربي القديم، وحيثما صغيراً للنقد والتطور العربي الحديث فاقلاً فيما يبدو أنه تحليل ضمنى لذلك التحجيم الملفت للخطأ: «إن معظم النقد الأدبي المنتج (في العالم العربي) في القرن الحالي كان مجرداً إما من النماذج العربية الكلاسيكية أو من النماذج الأوروبية»^(٣١) هذا بعد إشارة الكاتب إلى ثلاثة أو أربعة من النقد العربي منهم: كمال أبو ديب ومحمود أمين العالم. هذه النتيجة التي سبق أن توصل إليها ناقد مستعرب هو غيلسنه كانتارينو^(٣٢) هي بكل تأكيد معجزة بحق الكثير من التجارب النقدية المتميزة في العالم العربي، لكنها تلمس حقيقة تنهتها التجارب الأكثر بقاءً. فكما نحن اجترالون ومقلدون في معظم شؤون حياتنا فإن النقد ومناهجه ليست بدعاً. لكن المشكلة ليست هنا بقدر ما هي في غياب الوعي بها، أي أن لدينا مشكلة تحتاج إلى تفكير وعمل جادين، لكن أهل الألبوا من الكتاب والأكاديميين لا يجدون المشكلة والوصول إلى الإبداع في التطوير المنهجي على الرغم من كل مظاهر الانبطراب والخلط وسوء الفهم.

نعم إن نستطيع أن نتجاهل الغرب بل إن من المتداخلة تصور عدم الحاجة إلى الغرب، وهذه الورقة لم تكتب انطلاقاً من أي فتاعة بإمكانية الاكتفاء الذاتي أو الانتعاش الثقافي. ليس لاستعانة مثل ذلك حالها على الأقل، وإنما لكونه خطراً على حياة الثقافة حينما كانت. فنحن في عالم متداخل لا بد ليعنه من الاعتماد على بعض. لكن القول بضرورة هذه الثقافة، وهو ما يتوقع أن يقال كرد فعل لجهل أي نقد لتبني المناهج والمفاهيم الغربية، يختلف تماماً عن تجاهل المشكلات الناجمة عن تلك العملية المعقدة والحساسة، وهي النصوص المستعرضة في هذه الورقة كان يسعى إلى إثبات بعض من أبرز تلك المشكلات وإذا تضمن ذلك بعض القسوة في النقد فهوارة إلى خطورة الأمر، لأن أمر الثقافة سواء في النقد أو الأدب أو غيرهما أهم من الأشخاص مناهجي ذلك النقد. وإذا كنا نتطلع إلى مستقبل نقدي أفضل فلا بد لنا من مواجهة المشكلات التي نعيشها.

إن النقد الأدبي يواجه الأزمات في كل مكان، لا في العالم العربي أو العالم غير العربي فحسب، وإنما في الغرب نفسه، لكن الفرق بين أزماننا في العالم غير الغربي والأزمات في الغرب هي أن أزمات الغرب نابعة من سياقه الخاص بعد أن تعاضت تكوينه الثقافي على الثقافات الأخرى، فصارَت التطورات في الفكر والمنهج محاولات لحل المشكلات الناجمة عن مستجدات ذلك السياق، وأود في ختام هذه الملاحظات أن أشير بسرعة إلى مثالين من هذه التلزمات الغربية للإيضاح ما أقول، وسأتبع ذلك بلمحة سريعة عن الأزمات في العالم غير الغربي مما يشبه ما نواجهه.

المثال الأول مما كتبه الناقد الأمريكي الماركسي فريدريك جيمس في مقالة حول «الآداب العالمي في عصر الرأسمالية المتعددة الجنسيات»^(١٢٦)، الذي يرى فيه أن أزمة تتجمل في النقد والآداب الغربي عن الانغلاق عن التجارب الأدبية والنقدية في العالم غير الغربي لاسيما في آسيا، ويضرب مثالا بالثقافة الصينية للتدليل على أطروحاته حول الصلة العميقة بين التشكلات الأدبية من ناحية، والاجتماعية والاقتصادية والسياسية من ناحية أخرى، وذلك على نحو لا يخطر في اقل التفكير الغربي. لكن جيمس لا يصدر عن رؤية ترى تفوق الصين أو غيرها على الغرب، والحاجة بالتالي لتبني نماذج إبداعية أو فكرية من هناك، بل لا يدعو إلى خوفنا من العالم وتوقف عليه حياة أو موت الثقافة الغربية، وإنما إلى مزيد من النقولات والاكسجين.

أما المثال الثاني فهو مما كتبه ناقد أمريكي آخر هو جونان كثر عن مستقبل النقد في الولايات المتحدة^(١٢٧)، فهو يرى تراجعاً في المهمة التي طالما اضطلع بها النقد الأدبي، وهي دعم التقدم نحو العلمانية بعيداً عن التوجهات المحافظة، يقول كثر إن المشهد النقدي الأمريكي يتضمن توجهات «رجعية» سواء في الممارسات النقدية (ويضرب مثلاً بجفري هارتصان كأحد الذين يكرسون خطايا دولها في النقد) أو في المؤسسات الأكاديمية والمناهج، ويطالب بالعودة إلى مزيد من الملمنة الثقافية والاجتماعية وبالطبع النقدية. وهذا يعني أن كثر يطالب بتكرس التوجه العدائي على نحو يذكر بالخطاب العربي الموازي له في التوجه، كما رأينا عند سويدان وأبي ديب. لكن الفرق هنا واضح في أن كثر، أولاً، لا يريد استخدام نماذج تعديلية من خارج السياق الثقافي الغربي، ثم إنه، ثانياً، لا يرى أن تبني منهج أو مفهوم نقدي كالتبنيوية عند أبي ديب، قادر على تعديل المسيرة، فكلر أدرك بالنقد الذي وجه إلى معظم هذه المناهج والمفاهيم مما يجعله أو يتجاهله بعض النقاد العرب. ما يريده كثر هو تعديل في الرؤية

الفلسفية الأيديولوجية للثقافة، وهي الممارسة التي تتحول بها تلك الرؤية إلى نقد ومنهج تعليم وما إليها.

إن مشكلة النقد العربي في مواجهة النماذج الغربية هي مشكلة التحديث أساساً، التحديث الذي تواجهه على مستوى مختلف عن الذي تواجهه المجتمعات الغربية، فمشكلتنا هي مشكلة ما يعرف بالعالم الثالث الذي ينطلق من قناعة أساسية هي أن التحديث تعني التغريب، ويحاول عبر «حديث متأخر» كما يعبّر غريغوري جوسدانس في دراسة مميزة للتجربة اليونانية في التحديث أدت باليونان إلى أن تكون «أقدم دول العالم الثالث»، أن يطبق النموذج الغربي في كل ما يمكنه من مواقع الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، غير أن هذه التحديث المتأخرة تظل ناقصة دائماً، «تظل التحديث المتأخرة خاصة في المجتمعات غير الغربية، ناقصة، بالضرورة لا لأنها تخرج من الخط الصحيح المفترض، وإنما لأنها لا تستطيع أن تصل إلى أن تكون نسخة أمينة للنماذج الغربية القبلية»^(٣٤).

المشكلة التي تعيشها الثقافة العربية تعيشها ثقافات غير غربية أخرى، كما يتضح من كتابات الكثير من المثقفين الهنود والصينيين واليابانيين مما يسعّب التوسع فيه هنا^(٣٥)، والذي يبدو هو أن ما نحتاجه، «دع الخبز» هو العزلة عن الوعي بالمشكلة كخطوة أولى، ثم الوعي بأن لدينا لنماذج النقد العربي ومفاهيمه سيظل مشروعا مثقلا بالإخفاق طالما نحن لا ننطلق من واقعنا الثقافي فندركين خضافتنا وسياقاتنا المختلفة قليلا أو كثيرا، وطالما وضعف أو فقي به وعينا بإشكالات النقد الغربي نفسه، مما سيجتهد الحاجة إلى تفكير أكثر استقلالية وأصالة في التعامل مع الفكر النقدي الواحد، ومع النصوص الأدبية المنتجة في البيئة العربية. وبعد ذلك تأتي المهمة الأخرى وهي الوعي بخصوصية السياق أو السياقات الثقافية الغربية، بما يشمله من نقد وأدب، وأن ذلك السياق ليس عالميا، أي ليس صالحا لكل زمان ومكان، بل إنه سيق له خصوصيته سواء في إنجازاته أو مشكلاته، إنه سياق متحيز بالضرورة مثلما أن سياقاتنا متحيز بالضرورة أيضا، دون أن يعني ذلك انقطاع الصلات، فنحن فعلا أبناء عالم واحد وإنساني واحد، لكن لكل منا موقعه ومشكلاته الخاصة، ولن يأتي التطوير أو التحديث من خلال التظاهر بأن المواقع واحدة والمشاكل واحدة، ذلك هو ما يحتاجه النقد الأدبي العربي، ومع الثقافة العربية ككل، إلى وعيه والعمل من خلاله مع انعطافة القرن.

قراءة موسيولوجية لفيلم وجيل :

تبادلية التجريب في البنية الدرامية بين القصة القصيرة والفيلم السينمائي

د. من مطية^١

مع التسليم بضرورة العمل البحثي والنقدي في اتجاه الكشف عن الضغوطات والتجارب الريادية الموجودة في طريق السينما العربية ومساراتها المسافرة، فإن ساحة السينما المصرية - بحكم التكثيف في تراثها الإنتاجي - تصبح محل الاستهداف الأول لهذا الاستكشاف، لحرص لكونها فقط تمتلك سمات الصناعة المتواصلة، ولكن - أساسا - بسبب هذا التزام المتراكم في الإنتاج، بل والاعتماد دائما على مدى عقود هذه الصناعة، مما يجعل هذه السينما المصرية - ورغم موجات عطلاتها المستمرة - هي المعادلة دون غيرها من أنشطة الإنتاج السينمائي في البلاد العربية الأخرى، للضرورة أحيانا فوق توجهات ريادية إلى درجة أنهار أو حتى الاكتفاء أحيانا بطنين بعضها تحت وطأة وطنيلن مساهمة المبادئ أو التراث <http://Archive>

من هنا، وضمن منهج يلزم أن نلنيه لإعادة التاريخ النقدي والوقائعي لتمثيل هذه التجارب، سوف نطلق بداية الدراسة في هذه الورقة عبر أربعة مداخل ضرورية، تمثل في مجملها الجزء التأسيسي لهذه الدراسة، حيث يأتي أولا كمدخل «خبري» يتعلق بالوقائع والملازمات الآتية التي عملت وتعمل على طرح وبحث تجريبية أصبحت تتبدى للمحللين كواحدة من أهم روافد هذا المنحى الاستكشافي، ويأتي الثاني كمدخل مفاهيمي يتعلق بالنظرة التاريخية التي تؤدي بالدراسة إلى تحديد طبيعة هذه اللحظة الآتية، بما يحفز على ضرورة البحث فيها، كما يرضى اختيار هذا الموضوع نموذجا بحثيا لها، أما الثالث فهو المدخل إلى قراءة جيل وفيلم، وهو المدخل الذي من شأنه أن يوضح ويشير إلى موضوع الدراسة الذي سوف يأتي في شقه النقدي والتحليلي - والأساسي هنا - مهتما بتجريبية تتعلق بفيلم مصري أنجز حول قصة لتجيب محفوظ

د. باحث وفقيه مصري، عضو هيئة التدريس بكلية الآداب والفنون بالجامعة

يمكن تصنيفها ضمن عالم النص الكلاسيكي الذي ينتمي لمرحلته الروائية فيما قبل ١٩٦٧ (ولم أن النشر في كتاب قد تم لاحقاً)، بينما تتعلق التجربة نفسها بالنص التجريبي لمعالجة المخرج المذكور ثابت السيمائية النص هذه القصة نفسها، وحيث تأتي هذه المعالجة عبر بنية تجريدية للسرد السيميائي^(١)، فإذا بها تشي وترهص بعالم النص القادم عند لجيب محفوظ نفسه، أي فيما سوف ينتمي إلى ما بعد ١٩٦٧. وأما المدخل الرابع فهو يشير إلى مجرييات التحول النقدي في هذه الورقة، مثلما يشار بالإشارة مسبقاً إلى بعض الظروف الخاصة للمبدع في هذه التجربة وفي حدود ما يهتم الدراسة، مع التأكيد على حقيقة اختلاف الأزمنة، ومن ثم ضرورة الأخذ بعين الاعتبار تغير السياقات الاجتماعية كشرط حتمي لأي نظرة تقييمية في هذا السرد. وبما قد يكشف عن ثيوبات الفنان واستشرافاته للفرد، انطلاقاً من لحظة الأنية.

أولاً: مدخل خيري/أوقائعي (حول أنية الدراسة)

احتضنت الأوساط الثقافية في مصر، مع مطلع عام ١٩٩٧، بمرور ربع قرن على انتصار الشارع المصري في يناير ٧٣ ضد أكتوبية عام الحسم، عام ٧١ وما احتواه من انقلاب سلطوي/أيديولوجي على النظام السابق، الذي كان قد انكسر بدوره، بموت مؤسسه وحلميه الأول، قبل انقلاب مايو ٢١ وبأشهر عدة فقط، ولم لتفجر طلائع الشارع المصري الشبابية الطلائية فجأة، وإنما كانت إحدى صور التفجر الكبرى، والتي بدأت وحلتها مع أول خروج لشباب مصر العمالي بحلول والطلائي بجامعة القاهرة وعين شمس، ضد هزيمة ٦٧ والعنسيين فيها، في فبراير ٦٨، وقد استمرت هذه الانتفاضة الشبابية لثبع سنوات (٦٨-٧٧) لتمر خلالها عن موقف مجتمع باحث عن التغيير، خرج متصرداً وساخطاً إلى الشارع، ليجد نفسه في النهاية مدسوخاً إلى فيه ممراسي الأطراف، ضاع فيه لربع قرن من الزمان، وحلما قرر العودة راح قلبه في أوراثة القديمة، في «نوستالجيا» جارفة، أملاً في اكتشاف سرّ قوته آنذاك، ورغبته في معرفة الطريق الذي ضاع منه.

إن الاحتفال هذا العام (١٩٩٧) بمرور ربع قرن على إحدى قعم التمرد الشبابي، هو في حقيقته تمهيش عن الثورة في أعمال جيل يقود الحياة السياسية والثقافية في مصر اليوم، ومحاولة لوضع تجربة ثائرة أمام جيل اللحظة الحاضرة مله يمراته، أن الطريق ليس مسدوداً، وأن انكسار (بعض) المتكلمين ليس شرخاً في جبهة التمرد أو نكالا لها.

وإنما هو نوع من سقوط الطلاء عن السطح، بينما الثبات قوي، ويزداد قوة يوماً بعد يوم بعدد من الشباب الذي صقق في صالات السينما، للزعيم العربي، في «ناصر ٥٦»، وهو يعان «تأميم» قائد السويس، في زمن «القمصنة»، ويؤكد إرادة الذات العربية القوية في مواجهة الآخر.

داخل هذا السياق، وفي مجال السينما، أعاد الباحثون والنقاد اكتشاف فيلم بعد أحد علامات هذا الزمن الثائر، وأحد أبرز النقاط المضبوطة التي أهمل عليها الثواب بسرعة، وهو فيلم (حكاية الأصل والصورة) في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة «صورة» للمخرج الشاب آنذاك: مذكور ثابت، هذا بينما تجسدت عملية إعادة الاكتشاف لهذا الفيلم ويبرز تكليفها في عدد من الدراسات المهمة المنشورة حديثاً¹⁷.

هذا بالإضافة إلى عدد من الكتابات الصحفية والنقدية التي تناولت هذا الفيلم بالتحليل والتمحيص الذي يحمل بدوره تركيزاً واضحاً على أهمية التكيف عن قيمته في تاريخ السينما العربية.

غير أننا نتوقف من ناحية أخرى عند نقطة ذات دلالة، ألا وهي المتعلقة أو المتجذبة على التسلسل التالي: لماذا نعود «الآن» إلى «فيلم» صيغ في لحظة زمنية «تاريخية»، فائقة ومنتهية؟ وهو تسلسل يتناول بدوره حول قوالب العمل الإبداعي «الفني» بين اللحظة الزمنية (التاريخية المتكاملة الأبدية والمنتهية) التي تخلق في أعطافها، واللحظة الزمنية (الآن) غير المتكاملة الأبدية وغير المنتهية بعد) التي تعيد فتحه ودراسة، وربما عرضه على جمهور اليوم غيرها.

ثانياً، مدخل مفاهيمي ومنظور تاريخي

لم تكن أبداً علاقة الفنان بواقعه علاقة مباشرة جمالية لحركته الاجتماعية، أو تعبير مباشر لمعطياته، أو حتى انعكاس لتفاعلاته على سطح بنيتها الإبداعية، بل قد ما كان تفاعلاً خلاقاً بين الاثنين معاً، وثابتاً متبادلاً بين البنيتين الاجتماعية والجمالية داخل سياق زمني/مكانى محدد، فيقدر ما تتوسط أو تعتمد أو تتحلل البنية الاجتماعية، بقدر ما تتسطح أو تتشاكل أو تفتت البنية الجمالية/الفنية، ويقدر ما يؤثر الواقع الاجتماعي على العمل المبدع، بقدر ما يؤثر هذا العمل المبدع، المتخلق من أرضية اجتماعية، على هذا الواقع الاجتماعي ويدفعه لاكتشاف ذاته أو تغيير وعيه، دافعاً حركته نحو مسارات يعمل العمل المبدع، ورؤيته الأيديولوجية، على أن يفسر المجتمع تحركها.

يمنح هذا الوضع للفن دوراً مزدوجاً: تعبيرياً عن واقعته وتغييرها لهذا الواقع. ويخلق اختلافات في الرؤى الفنية بحكم القدرة على التعبير الصادق عن الجماعات أو الفئات أو الطبقات المعبر عنها هذا الفن، وأيضاً بحكم مسار التغيير الداعي له هذا الفن والمعامل على تحقيقه. وهو ما يعني أن الفن المبدع قادر بالضرورة على رصد الواقع الذي يعيشه وعلى تجاوزه في آن واحد، وذلك من خلال قدرة الفن الحقيقية على الإسهام بجوهر اللحظة الاجتماعية التي يعيشها، والتعبير عن القوتين الموضوعية (الطبقية) التي تحكمها، حتى قبل تبلور هذه القوتين على أرض الواقع، وهو ما يجعل البعض يعطي للفن صفة التنبؤ، وهي صفة لا تأتي من الوجدان الفني بقدر ما تأتي من إدراك الآليات حركة المجتمع وما تطفئه تحت الجسد، في محاولتها المراوغة للانعكاسات من فعاليات جماعات أخرى بالمجتمع لئلا أن تسير هذه الحركة المجتمعية نحو سمات أخرى، فحركة المجتمع ليست واحدة، وإنما هي نهر من التيارات المتعارضة، يستلزم كل تيار منها طاقته لجذب الحركة الكلية نحو مسار محدد، بل وأحياناً ضد المسار الطبيعي، أو (التاريخي) لتتغير ذاته.

يعني هذا أن الذات المبدعة، حينما تبتدع، لا تعبر عن واقعها (الكلية) كذات (مفردة)، وإنما هي تعبر عن واقع (جزئي) كذات (كلية فردية) متمثلة في جماعة أو طبقة تشاطرها رؤيتها للعالم. وتعمل بأنها على تحويل الجزئي إلى كلي، وتصور الحركة بأكملها لصالح الجماعة أو الطبقة التي تنتمي لأيدولوجيتها. وتبر عن رؤيتها الكلية للعالم، ولتربح في امتلاك العالم أو لتزييفه، لصالحها وحدها.

هذه الخاصية المتميزة للفن المبدع هي التي دفعت رجالات السينما المصرية من الـهروازيين إلى دعم ثورة يوليو ١٩٥٢، ذات البعد الـهروازي. وإلى توليد شعاراتها الأولية في أفلام لا علاقة لها بالثورة، فتنتهي تلك الأفلام دوماً بالتهافت لـ «الاتحاد والنظام والعمل»، شعار السنوات الأولى للثورة، ثم التأكيد على ضرورة تغيير الأوضاع الاجتماعية القائمة، والتسامي بالحب على الصراعات الطبقية، مثلاً الحال في فيلم «برد قلبي» (١٩٥٢) لعزالدين ذو الفقار. أو أهمية ضرب رأس المال الفردي الاحتكاري على السوق الاقتصادي، في وقت تأميم قناة السويس والبنوك الأجنبية، وطرح شعار الاشتراكية التعاونية، مثلاً شاهدنا في فيلم «الفتوة» (١٩٥٢) لصالح أبو سيف، وأيضاً بتمجيد البطولات العربية في زمن النضال للثوري الوطني والتعظيم للوحدة العربية، كما في فيلم يوسف شاهين «جميلة بوحريه» (١٩٥٨).

إلا أن السبيلما العربية الجادة في مصر، سرعان ما تجاوزت منطق المساندة الإسلامية للفكر الثوري السائد آنذاك، لتفوح أكثر في المجتمع، مفتحة عن الكليات حركته الحقيقية ومتجاوزة وأحياناً متصارعة، مع الأفكار التي تطرحها القيادة والشرائح الاجتماعية المعبرة عنها، فعمل جيل المستنيرين على الكشف عن المسافة الهائلة الواقعة بين العلم الثوري والواقع الأيل لل سقوط بفعل ثقفت بنيته الداخلية، وأيضاً، دون تهويل أو تهوين، بفعل الضربات الخارجية المستهدفة لإجهاض حركته الثورية، فنجحت أفلام مثل «بداية ونهاية» (١٩٦٠) لصالح أبو سيف، واللس والتلاب» (١٩٦٢) لكمال الشيبغ، و«صراع الأبطال» (١٩٦٢) لتوفيق صالح، و«العراة» (١٩٦٥) لبركات، و«القاهرة ٢٠» (١٩٦٦) لصالح أبو سيف وغيرها، لتؤكد غير أفتها المتعددة - التاريخية والبيئية والرمزية - على ضرورة النضال للمجتمع بأكمله لتحقيق انتصار شرائحه المتغربين حقها تاريخياً، وعدم ترك الأمر لقيادات (فردية) تقوم وحدها بهذه المهمة التاريخية، خاصة وقد سرت فيها روح الانتهازية الممتدة من «حسنين» ضابط «بداية ونهاية» إلى «محبوب عبدالدايم» سكرتير الوزير في «القاهرة ٢٠»، مما أصبح

مع الوطن معلقاً (برقية) ضابط، أو متماهياً في (شخص) زعيم. وتأتي هزيمة ٦٧ المتوالية لتكشف للأجيال ميلانية العلم أنه كان أكبر من إمكاناتها، وأنها لم تستطع أن تحببه وتدافع عنه وتحميه لواقع حقيقي، وسط جماهيره، ويرز في الوقت نفسه جيل جديد، لم يصنع العلم، وإنما تعلق به، بل وأمن به أكثر من صناعه، فوجوده تحقق عبر تحقق أجزاء من هذا العلم، كمجانية التعليم التي سعدت به من الشرائح الصغرى، الريفية خاصة، للبرجوازية، وجاءت به إلى قلب الأحداث العامة والثقافية، فكان لابد له من الثورة ضد صناع العلم والهزيمة معا، فطرح في النقاشات شيائية، وأول مرة منذ أن لبثت الثورة أقدامها على عرض السلطة في مارس ١٩٥١، خرج لمواجهة زعيمه وقادته في فبراير ١٩٦٨، رافضاً أي مبررات للهزيمة، ومتجاوزاً هبة جماهير ٨ - ٩ يونيو ١٩٦٧ العاطفية والملتزمة بتزولها في شخص الزعيم وسط طلعة ليل الهزيمة، وتحقيق التوازن والهدوء في المجتمع المختل، ولدفعه نحو هدف محدد هو استعادة أرضه التي احتلت عقب الهزيمة، تحت شعار يملك ضعف اللحظة، وهو (إزالة آثار العدوان). غير أن الزعيم ينيب بالموت فجأة، وتأتي قيادة أخرى تؤكد على حسم المعركة مع العدو الصهيوني، وإلغاء حالة اللا حرب واللا سلم، إلا أن العام المحدد لهذا الأمر، وهو عام ٧٠ يتأخر دون حسم، فيخرج الجيل الشاب في انتفاضة

جديدة ومستجدة هي يناير ٢١، ثم يناير ٢٢، مطالبا بالمواجهة، والتي تتحقق في أكتوبر ١٩٧٢. إلا أن نتائجها المتوقعة، فضلا عن مسار المجتمع على أيدي القادة الجدد، كان يعني للجيل الجديد إجهاض الحلم، حلم التحرر الوطني العادل والعدل الاجتماعي المتكامل والوحدة العربية المؤسسة على وحدة الهدف، مما انعكس على رؤية الواقع التي صار إلى تفتت، وعلى رؤية المستقبل الذي غام في ظلمة سرمدية، فتجددت الانتفاضات، حتى وثبت تملعا عام ١٩٧٨.

ثالثا: مدخل إلى قراءة جيل وفيلم

ولم يكن غريبا أن تحتفل الأوساط الثقافية - وبعض السياسات - هذا العام (١٩٧٢) بمرور ربع قرن على هبة الشباب الصاخبة والحادثة في يناير ١٩٧٢، والتي عبر عنها آنذاك الراحل الكبير أمل دنقل في قصيدته المشهورة «الكعكة الحجرية»، وهي الوقت ذاته تستعيد بعض الأعلام النقدية الجادة بينما هذا الزمان، فتكتشف فيها مضموا، ولد في أحضان هذه الانتفاضة الشبابية الممتدة من ٦٨ إلى ١٩٧٢، وعلى يد أحد أبناء هذا الجيل غير المماث، وهو فيلم مذكور ثابت (كتابة الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ، المسماة «صورة» والذي بدأ عرضه في القاهرة وقاموره في أغسطس ١٩٧٩، وعرض تجاريا في عام الهبة الصاخبة ١٩٧٢، مقدما لنا رؤية هذا الجيل الشاب، التي لم تعد بسيطة بمسافة سطح وأفق ما قبل ٦٧، وإنما أصبحت متشعبة ومعقدة تعقد بنية واقع جديد.

وكما حاولت أكثر من كتابة التعرض بالقراءة الأنية لصورة الانتفاضة الشبابية التي كانت منذ ربع قرن من الزمان، واكتشاف الأصل فيها من الصورة، وذلك على يد شاب من هذا الجيل هو هشام السلاموني، في تحقيقه السياسي الطويل بمجلة روز اليوسف (من ٢/١٧ حتى نسخ هذه الدراسة في ١٩/١/٢١) حول «الجيل الذي واجه رمضان وعبد الناصر والسادات»، وكانت أروى صالح قد عيّنته لتقديم رؤيتها لهذا الجيل وانتفاضته في كتابها ذي العنوان الدال «المبتضرون - دقائق واحدة من الحركة الطلابية (القاهرة - ١٩٩٦)». إن فيلم مذكور ثابت قد تعرضت له أكثر من دراسة نقدية وأكاديمية عملت على إعادة اكتشاف هذا الفيلم الذي كان جزءا من فيلم واثي طويل، ثلاثي الفصوص والمخرجين، على طريقة أفلام الستينيات الإيطالية، فاحتوى إلى جانب فيلم

* بعد أن قدمت أروى صالح شهادتها على جولها وإملها، أكدت بنفسها من بيت أحد أفرادها، قصود بالقصة من زمن اختار كل شيء، جميل في أعمالها، ومفضلة الصين من أي فترة على تغيير واقع هذا الزمن العنصري إلى واقع أفضل.

مذكور ثابت، فيلم «مخرج» لمحمد عبدالعزيز، وفيلم «كان» لأشرف فهمي، وكلاهما عن سيناريوهين لراخت الميهي، وكانوا جميعا - مخرجين وكثاب سيناريو - من أوائل الدفعات الأولى بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة، في أواسط الستينيات، كما كان مقرورا سلفا أن يكتب راخت الميهي سيناريو الجزء الثالث من الفيلم الكبير، والخاص بقصة نجيب محفوظ، إلا أن الأمر استقر على أن يتحمل المذكور ثابت مسئولية كتابة سيناريو فيلمه إلى جانب إخراجة.

وتحاول دراستنا هذه أن تضيف بعدا سوسيولوجيا للدراسات الجادة والمتميزة السابقة حول فيلم المذكور ثابت، فضلا عن محاولتها قراءة رؤية مبدع سينمائي لزمته من جهة، ورؤية قاص كبير مثل نجيب محفوظ للزمن ذاته، وبينه التقسيمي من جهة أخرى، خاصة وأن محفوظ كان قد حاجانا عقب هزيمة ٦٧ بمجموعة قصصية نشرها بجريدة الأهرام القاهرية، ثم جمعها بعد ذلك في مجموعته المسماة «تحت المطلة» (١٩٦٩) تعبر بتشييد ينالني شديد التشابه عن التفتيح المضارب الجذور في البنية الاجتماعية، وعن اللحظة الزمنية التي تبدو غريبة الشكل، رغم جدية جوهرها ومأساويتها، وهو أمر يختلف إلى حد ما عن مجموعته القصصية الأخرى، والعشيرة تحت عنوان «خمسرة الف ليلة الأربعة» عام ١٩٦٩، التي أخذ منها المذكور ثابت قصة «صورة» التي بنى عليها فيلمه قيد الدراسة، فهي مجموعة تلمي في بنائها الفني إلى عالم نجيب محفوظ قبل ١٩٦٧، وهو ما سنتحدث عنه في حته. فتبدو المفارقة في فيلمنا هذا، حيث يلتقط المخرج قصة تلمي في بنائها الدرامية لـ محفوظ قبل ٦٧، ليعيد صياغتها من جديد، فتبدو لنا منتمية لـ محفوظ ما بعد ٦٧، وهو أمر ليس بالقريب، فعالم ما بعد ٦٧ قد تغير، وكان على الفنان الحقيقي، سواء من جيل محفوظ أو جيل المذكور ثابت، أن يعبر تعبيرا حقيقيا عنه، فهكذا كانت أعمال محفوظ اللاحقة، وأيضا كانت كتابات جمال القبطاني وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبدالمجيد وغيرهم في مجال القصة، وكانت قصائد مجموعة (إضاءة) الشعرية، فضلا عن ومضات لامعة في مجال السينما، مثل فيلم زوجتي والكتب، (١٩٧٦) لـ سميد مرزوق، ومجموعة أفلام يوسف شاهين التي تتحدى سيادة الفكر المتحضر، ولا تهتم بالتأجاج (الجماعيري) المعتاد، منفصلة النجاح (الثقافي) و(العالمي)، بلعنا عجز الصمغ عن معرفة طريقته الصحيح فيما بعد ٦٧، ولم يستطع أن يعود إلا لأمما، إلى رؤى عالم ما قبل ٦٧، فاضطرب مسيره وتخطت أعماله وصار اليوم إلى أزمة لا يعرف الخروج منها.

رابعاً، مدخل إلى مجريّات التحليل عبر الأزمنة والسياقات الاجتماعية

لقد ظهر فيلم مذكور ومجموعة أفلام جيله القليلة، كما سنرى، في زمن كان يسير في اتجاه مضاد لاتجاه السينما (الجديدة)، والتي ستجد نفسها في مجتمعات أخرى. كالمجتمعين السوري والتونسي فتتألق أيضاً كأعمال قليلة ومتناثرة، وهو أمر - وبما النبوة الفنان الصادق - عبر عنه الروائي نجيب محفوظ عقب مشاهدته للعرض الخاص لفيلم مذكور ثابت بالمركز القومي للصور المرئية في أوائل ١٩٧١، فقال في تصريح شفاهي نقله المخرج في مذكراته الخاصة ما معناه: «عمل جريء جداً» وتجربة فنية عظيمة ولاشك، ولكن بهذه الجراءة المثناهية... وبهذا الاعتدال عن الجمهور قد يعتبر هذا آخر سهم لجيل الشباب، إذا ضربت هذه التجربة، فقلها يعطي الشياخ «الكهرج» في الجانب المقابل كي يتعدى إلى أقصى مدى».

وبالفعل صدقت نبوءة الشيخ الكبير، أو لنقل بشكل محدد صدقت رؤيته الخافية لمعطيات واقعه في أوائل السبعينيات، والتي أوصيت المجتمع المصري إلى ما وصل إليه اليوم من اضطراب شلت في شتة الاجتماعية وأوصل معه السينما العربية في مصر إلى مازق ملادي وفكري يصعب على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والأيدولوجية اليوم أن تحته وتخرج بالسينما المصرية إلى أفاق جديدة لها.

وفيلم مذكور ثابت من هذا المنظور هو إبداع جمالي/ سينمائي ينتمي لفكر جيل وأدت السبعينيات السياسية قدرته الإبداعية وحاصرت رؤيته للعالم، وسعت لتجميعها، ومن ثم حرفت مسار التغيير عند هذا الجيل، بعد أن فتت كتلته وشتت عناصره عبر تقنياتها لحركة المجتمع التي كانت تقدم سابقاً. لصالح الشرائح الاجتماعية التي ينتمي إليها الفيلم، مما جعل الفيلم يبدو، حين ظهر وعقب ذلك بمسوات قليلة، عملاً إبداعياً ضد تيار الأيدولوجية المهيمنة على المجتمع المصري آنذاك.

إن المؤرخ الراسد للوقائع التاريخية، إنما هو - كما يقول لوسيان جولمان - «عالم يبحث عن الحقيقة، وهذا هدف وليس وسيلة»^{٢٧}، بينما الناقد للعمل الإبداعي، والمعيد اكتشافه وتفسيره، إنما يضع نصب عينيه ثلاثة معايير أساسية هي:

● التحطة الزمنية والسياق الاجتماعي/الأيدولوجي اللذان يعدان النظر خلالهما إلى العمل الإبداعي في تعاور خلّاق معه.

● الأزمنة والسياقات الاجتماعية/الأيديولوجية التي تفصل وتصل في الوقت ذاته بين الزمانيين التاريخي والآتي، والسياقات القديمة والحالية، فربع قرن من الزمان فصل - في موضوعنا الحالي - بين زمن إبداع فيلم مذكور ثابت، وساعتنا الآن، إنما يطرح نفسه بقوة كزمان ومتغيرات اجتماعية وتغيرات أيديولوجية، على إدراكنا لذلك الغياب المتعمد والتجاهل المقصود والإزاحة المبررة لفيلم المذكور عن حركة السينما في مصر، وعن ذاكرتها الفعالة، وأيضا على فهمنا لعملية (النقي) لعقل سينمائي مفكر من ساحة الإبداع إلى مساحة النقد والدراسة والتدريس والإدارة، فالمطرح مذكور ثابت، صاحب واحدة من التجارب المتميزة في السينما العربية، وصاحب الدراسات النقدية والفكرية الأساسية في الفكر السينمائي^{١٢}، لم يستطع أن يتقلب على ذاته، وإنما قرر بعد تجربته مع فيلم كومبيدي عام ١٩٧٥، اعتبره هو نفسه «مرعا فاسيا في التناقضات الفنية»^{١٣}، أن يركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية، وأن يحدث قطيعة عملية مع (صناعة) الفيلم السينمائي في مصر، خلال ربع القرن المنصرم، دون أن يحدث قطيعة أيديولوجية مع (إبداع) هذا الفيلم السينمائي لأدراكه الكامل لأهمية هذا الفيلم في صياغة وجدان العقل المصري والعربي عامة، صياغة قد تدفعه لتدوير عقله وتغيير واقع، أو تدفعه لتغيير هذا العقل والمواقف على تثبيت دعائم وفائمه في إطار ميتافيزيقية صنعت لإخفاء حقيقة البناء الاجتماعي المحتل في المجتمع.

إن هذا الموقف الذي اتخذته مذكور ثابت من (صناعة) السينما في مصر، هو موقف يضمن ذاته داخل موقف العمل من المجتمع وحركته خلال هذه المسافة الزمنية الممتدة منذ إبداعه لفيلمه قيد الدراسة، حتى لحظة الراية، وتوقفنا الآن عند تجربته السينمائية المتميزة تلك، إنما هي محاولة لفهم النيات (التجاوز) في إطار التقاليد السائدة، وإدراك قيمة التجريب، ليس باعتباره انطلاقة من الزمان، وإنما بوصفه تعبيرا لما هو قائم، واكتشافا لقوانين الفن المختبئة في ركاب الحاضر، وأيضا هي محاولة لمعرفة دور المثقف المستنير في الكلف المبكر عما سيؤول إليه مجتمعه في الغد القادم، وعن دور السلطة في الإطاحة بكل إبداع لا يرضى وجودها ويؤذي ما تقبله.

وإذا كان الإبداع الجمالي عامة، وبالشكله المختلفة يعد سلوكا خاصا، فباعتبار في إبداع بنية ذات معنى ومتناسكة بقدر الإمكان^{١٤}، يعبر عبرها صاحبها عن رؤيته للعالم بالمفهوم الجولدماني، فإن البنية السينمائية لفيلم مذكور ثابت إنما هي شافعا الأول

هنا، وهي التي ستسمى عبرها للكشف عن رؤيتين للعالم هي أواخر الستينيات وبعدها نعطينا من «استعارة» *stereotype* حية للنطاق الاجتماعي^(٢٧) آنذاك، وهذه الاستعارة الجمالية الحية ذات البنية السينمائية الخاصة، ستجادل - كما سنرى - ليس فقط مع محيطها الاجتماعي الذي تعبر عنه، وإنما أيضاً مع رؤية مبدع آخر لهذا العالم، هو نجيب محفوظ، والمعبر عنها عبر «استعارة جمالية حية» ذات بنية قصصية خاصة للمجتمع ذاته وهي الزمان ذاته، أي أننا سنتجاوز هنا، ومن لحظة الزمانية هذه مع رؤيتين واستعارتين نداخلنا في تسيج بنية فنية واحدة، هي الفيلم السينمائي، لكنه وبحكم كونه تجربة متعددة لزمانها، ومتعدية للفهم التقليدي للفيلم السينمائي المعد من مادة روائية أو قصصية، فإننا متبدأ بعثاً بالوقوف عند البنية القصصية تحكاية نجيب محفوظ، ثم سنوقوف عند البنية السينمائية للفيلم، بفرض الكشف عن التحولات التي تطرأ على الرؤية الأيديولوجية للفنان عبر التحولات العادة في البنية الإبداعية، وانتقالها من صيغة قصصية إلى صيغة سينمائية.

القسم الأول

أصل «صورة» نجيب محفوظ القصصية أصل «صورة» مذكور ثابت

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يستلزم التعامل مع أي عمل إبداعي، قصة كلن أو دراما مسرحية أو سينمائية، ضرورة التوقف عند مركزاته الرئيسية الثلاثة وهي: طبيعة وبنية ووظيفة هذا العمل الإبداعي، فبغلا عن التعرف على رؤية مبدعه، تلك الرؤية التي ندرك طبيعته هذا العمل، وتشكل بنيته وهذا لتصورها لوظيفة الإبداع في واقع اجتماعي محدد وإطار إنساني عام، وإذا كانت طبيعة العمل الإبداعي تحدد لنا المادة الخام لهذا العمل الإبداعي، ومصدر استلهامه، هل هو الواقع مباشرة أم الخيال المعتمد بالتم على مادة واقعية هل هي وقائع الحياة اليومية أم التاريخية أم أساطير الأولين، فإن بنية العمل الإبداعي إنما تكشف عن الصيغة الجمالية لهذه المادة المستلهمة والرسالة المحمولة عبرها، ومدى التماثل والتداخل والتأثير المتبادل بين الصيغة الجمالية والرسالة، على حين نلزم لنا وظيفة العمل الإبداعي الدور التقوييري أو التقويي الذي يلعبه هذا العمل الإبداعي وسط واقعه الاجتماعي، ولأن العمل الإبداعي في حالة تفاعل مستمر مع

واقعه الاجتماعي. يأخذ منه في لحظة محددة لمعطيه في لحظات متجددة، فإن رؤية مبدعه تمتلك قوتها ومصادقتها من قدرتها على الإحساس باللحظة العابرة داخل سياق اجتماعي محدد. وتحويلها إلى وجود إبداعي قادر على التجدد في سياقات اجتماعية أخرى. وإلا انتهت قيمة العمل الإبداعي بزوال الزمان والسياق الاجتماعي المؤسسين داخلهما.

وقصة نجيب محفوظ (مصرية)، المنشورة بمجموعة «خسارة القط الأسود»^(١٤) والتي انطلق منها المخرج د. مذكور ثابت لإيداع دراما سينمائية مغايرة باسم (حكاية الأصل والصورة...)، إنما تكشف عن طبيعة المادة الإبداعية التي يستلهم منها الكاتب عمله. وهي في مجمل عالم نجيب محفوظ، باستثناء رواياته التاريخية الأولى، تتكون من مادة الواقع وتفاصيله اليومية المبعثرة والمبعثرة في سياق اجتماعي محدد الزمانية، ومتمركز حول العاصمة (القاهرة) وشرائع طبقتها الاجتماعية الوسطى. وهي فستة هذه تدور البنية القصصية حول واقعة نشر صورة قتيلة شابة، تلك الواقعة المتكورة يومياً بصفحات الحوادث بالجرائد الصباحية، والتي جعلتها الصحف مادة يومية لتلكها الأسمن وتسج حولها الحكايات الساعية لإزالة الغموض من القاتل والمقتول، والكشف عن مسببات فعل القتل وتحويلها واقعة تتوقف المراجعة النظرية بهذه الحكايات، من الوسط الاجتماعي الذي يتجلى فيه هذه الحوادث.

حادث مثير وعابر في اللحظة الزمانية المعيشة للمجتمع المصري، تتعدد حوله الحكايات وتتناثر ردود الأفعال في أمكنة مختلفة ومتباينة ولا رابط بينها، غير أن الكاتب يأتي ليؤسس هذا الحادث العابر في فعل الكتابة، لأنها التفتت بين ردود الأفعال، واضعاً يده على الروابط بين العلة والمعلول، وهو ما يجعل فعل الإبداع الفني يقادر على إعادة خلق الواقع، لا مجرد نقله على الورق أو الشاشة الفضية أو في فضاء المسرح، وهي عملية تتجاوز في الفن مفاهيم المحاكاة والتقليد والتعبير والانعكاس، إلى ملج الواقع معنى عن طريق إعادة خلقه وتنظيم المبعثر فيه وتثبيت العابر في بنية إبداعية لها قوانينها الخاصة، وإن لم تفصل عن قوانين الواقع العامة، هي قوانين جمالية غير أن صانعها ومطورها هو ابن هذا الواقع وصانعها، تستقل بذاتها، لكنها أبداً ما تتعالى على قوانين الواقع. حتى وهي في أرفع أشكال تسميتها، لذا فهي في حالة تشابه دائم مع قوانين الواقع هذه، تستمد وجودها منها لتعمل فيما بعد على تغييرها، وهو ما يجعل العلاقة بين الفن والواقع علاقة شديدة التعقيد، كثيرة المراجعة، فالأول

يصيغ من مادة المثالي وجوداً جمالياً يكشف عنه ويكشف حركته داخله ويظهر عبره، وهو ما يحتم على الأول (الفن)، خاصة في مجال الدراما، أن يبلور ذاته حول فعل درامي. حدث يفجر وجوده ويحكم حركته ويساهم تطوره ويوصله إلى نقطة التخطام التي هي ضرورية وفقاً لمنطق حركة وقائع الحدث الدرامي داخل العمل الإبداعي، لأنها تكشف عما يمكن أن يؤول إليه واقع المجتمع إذا ما سار على النهج ذاته الذي سلكته وقائع الحدث الدرامي.

لا بد إذن لأي بنية جمالية من حدث درامي تدور حوله وتشترك معه وفق آلياته الخاصة، وهو حدث يشكل الإنسان محوره الأساسي، فلا حدث دون شخصية فاعلة له وفيه، ولا فعل دون إنسان متحرك له، ولا كون دون بشر يهيئونه ويحيونونه. وهذا الكون الأكبر (الإنساني) عندما يعاد اكتشافه وإعادة خلقه هي كون أسفر (العمل الفني)، لا يتم إلا عبر كون وسيط معيش وملس هو الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الفنان، وتميشه معه شخصياته الدرامية، فيروميثوس ¹ سابق النار. كشخصية درامية عند إسبيلوس هو ابن المجتمع الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، ودون كيهوتونه مضارع طواحين الهواء، كشخصية روائية عند سيرانتس. هو ابن المجتمع الإسباني في القرن السادس عشر الميلادي، والسيد أحمد عبدالجواد ذو الألقمة المتعددة، عند نجيب محفوظ، هو ابن المجتمع المصري في النصف الأول من القرن العشرين. وذلك على الرغم من تعدد النموذج النمطي لهذه الشخصيات الثلاث في الأرواب العالمية أو المحلية، وذلك لأن الشخصية الدرامية ليست مجرد تعبير عن فكرة إنسانية عامة، بقدر ما هي تجسيد لهذه الفكرة عبر واقعها الاجتماعي الطائفي لها.

الهجوت إلى المدينة

إن قصة الفتاة الجميلة، المحبة للحياة، التي تهبط من قريتها الهادئة إلى المدينة الصاخبة فتلتصق فيها، هي قصة متكررة في سفر الحكايات الشعبية المصرية والإنسانية. وفي متن الإبداع الجمالي محلياً وعالمياً، إلا أن حضور هذه القصة في بيئة اجتماعية محددة يمنحها ظلالاً خاصة تجعلها تختلف عن واقع زمني معين لواقع زمني آخر. كما أن معالجة هذه القصة العامة ذات الحضور الاجتماعي الخاص في بنية إبداعية تهبها الخلود الفني دون أن تنقص من دورها التأثيري في لحظة الزمنية، إن قصة نجيب محفوظ الريفية الودود «شلبية» تهبط إلى المدينة لا رغباً من

أحبها التأثير لشرفه المثلوم، كما في الحديقة الشعبية «شقيقة ومثولي»، ولا انجذابا للداء ضامض تبعته روح المدينة الصاخبة كما في «النداهة» ليويسف إدريس، وإنما فقط بحثا عن لقمة العيش. فتعمل خادمة لدى أسرة بورجوازية صغيرة... غلامة شابة جميلة في مجتمع يعاني من الكبت والتمزق الروحي، ويخشى على نفسه من الفتنة، ويرغب من الجسد الحي، وبشكل الجنس عنده أحد المحرمات (التابوهات) التي يخاف من الاقتراب منها، فيحولها إلى نكتة للوكها السن الرجال والنساء معا، كلاً في الحجرات المغلفة، دائراً بقدر الإمكان حوله إلى أن يقبض عليه مثلعبصا على الجسد المشتعل فيجازي المتلصص بطرده من جنة عدن، إذا كان خادما يتلصص على سيدته، أو تطرد المتلصص عليها إذا كانت هي الخادمة، وصاحب العين المتلصصة هو أحد أبناء اليهودات، وهو ما حدث مع خادمتها الشابة «شلبية»، حينما صلت بيوت خشيت صاحبته على زوجها من الفتنة فطردتها، مسلعة إياها إلى الشارع الذي سلمها إلى مشغل تعمل به، ليأكلها موقف بتزوجها زوجها عرفيا، ويحرم عليها الإنجاب، ثم يطلقها لإصرارها على هذا الإيجاب، معيدا إياها إلى الشارع الذي سلمها بدوره إلى سكير يفتح بيته للتسلية ولعب العيسر، تشبهه هي كاتسان، بينما يعلمها هو كدية جميلة فاتحة لشهيتها وشهية ضروفة، مما يجعلها تهرب مرة أخرى إلى الشارع، فتسلم نفسها إلى مجموعة من بائعات الهوى، تعمل منهن، وإن بعته في الوقت ذاته ضمن منحها حقيقة وجودها كإتصاف، فتلتقي بشاب جامعي تقتل على يديه لعدم قدرته على الفصل بين الوجه والقناع، وعلى تصديق الروح الطيبة الكامنة في أعماقها.

هذه هي (الحكاية) التي أقام نجيب محفوظ بنيتها القصصية عليها، والتي سيقدم عليها أيضا مذكور ثابت بنيتها الدرامية في فيلمه قيد الدراسة. تكن الحكاية شيء والبناء شيء آخر. الحكاية هي مجرد الخيط الذي ينسج بها الصانع ثوب الإبداع، والمواد التي يبنى بها المبدع بنيتها الجمالية، وهي في قصة نجيب محفوظ بنية سينمائية تعتمد على صيغة السرد الفيلمي، وعلى الحوار وسيلة لطرح الآراء المتعارضة حول حادث القتل وبشخصية القاتلة، بينما يشكل الراوي بين المشاهد والمواقف الحوارية ليلقي بالضوء على جانب آخر طفي من الصورة، ذلك الراوي الذي سيصبح (عين الكاميرا) عند مذكور ثابت وعين المخرج نفسه في جدل في بارغ.

الصورة هي محور الحدث الدرامي ومقبرة وقلمه الدموية، منكما كانت عند المخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنتونونيوني في فيلمه Blow up (تكبير)، غير أنها هنا لا تحتاج

إلى تكبير لتكشف عن الجريمة المتخفية خلف صور العشاق وإنما هي تأكيد منذ البداية لموت معلن، صورة الفتاة الرقيقة المقنونة والمنسوبة بصفحة الحوادث بإحدى الجرائد اليومية، أي أن فعل القتل قد سبق فعل الكتابة التي تبدأ بها قصتنا، نحن إذن أمام حادث قد حدث بالفعل، جريمة قد تمت لكنها لا تعرف لماذا وكيف تمت. من هنا يصبح مستهدف القصة هو الكشف عن أسباب وكيفية حدوث، إلا أن الكاتب يستبدل بالقص الماضي الأساسي «حدث ذات مرة أن قتلت فتاة جميلة...» الحوار الدرامي الأني الحضور، والدائر حول الفتاة «شبية»، تلك الشخصية الغائبة والمهيمنة في الوقت ذاته على فضاء القصة بأكملها، هو حوار اليوم التالي لحدث فعل القتل، والمروء نحو الماضي ليكشف عن حقيقة ما حدث عن طريق فعل التفكير، كل شخصية تتذكر علاقاتها بالفتاة الشابة، أو بقضية القتل عامة، ومن المعلومات المستخرجة على السنة المتذكرين ينسج القاص ملامح الصورة والتفاصيل حياة صاحبها وأسرار فتاتها.

فعل الحاضر إذن هو النتيجة لمقدمات طرحته في الماضي، مبعثرة بين أعمدة عدد، ومجزأة بين الزمنة عدد، ومهارة القارئ في التقاط هذه المقدمات من هنا وهناك، معيدا صياغتها في سلسلة من الوقائع التي تكشف لنا عن العلة وراء ما هو قائم اليوم أمامنا، وتبني العالم بشكل تنتظم فيه العلاقات، وتتأسس فيه الأفعال ويزود الأفعال وفق منطق صوري- كلاسيكي الرؤية، يفت على التفتيش من العالم الذي سببته مذكور ثابت، من القينات القصصية ذاتها، ولكن بشكل تنتظم فيه العلاقات، وتتأسس فيه الأفعال ويزود الأفعال وفق منطق جدلي- تجريبي الرؤية والصياغة.

سنة مشاهد تتوالى أمامنا، في قصة نجيب محفوظ، مشتقة من حالة الحداية إلى حالة التورط الكامل في جريمة قتل، محفلة إيقاعا دراميا خاصا، ومتدرجة من هذه الحداية الوصفية لرجل شيخ، مهال على المعاش، يجلس على كرسيه بالصباح «يتناول فطوره» المعتاد في هدوء البيت وسكنته، لتنتهي عند شاب، طالب بالجامعة، بهيم بليل القاصدة، يعاني الشعور بالخواء والعجز عن العودة للماضي، ويصرخ بأخر جملة في القصة، واصفا القتيلة بأنها «قوة شريرة خلقت من الشر للمارس الشر». وبين الرجلين وبهما، يدين الكاتب كل الرجال والنساء معا، فالرؤية الذكورية المهيمنة على المجتمع، رجلا ونساء، هي الروح الماسلووية السارية منذ اللحظة الأولى في القصة، والمؤدية لموت الفتاة الرقيقة بعد أن تحولت إلى بلي، وهي رؤية لقوب - عند مذكور ثابت - في رؤية فلسفية واجتماعية أشعل وأكثر تعقيدا.

يبدأ المشهد الأول في القصة بالموظف على المعاش، «يسري عبد العطل» العاشق في هذه الموت وسكينة الاستسلام لقسوته، بعد أن أحيل وظفياً على المعاش، متصوراً أن حياته قد انتهت، كالفاليتية من موظفينا التي تبدأ حياتها وتنتهي في الوظيفة، فلا قدرة على الفعل ولا رغبة في اجتياز المسموح به في زمن الإحالة على المعاش، أي المشاركة الجدية فيما هو حادث على أرض الواقع، حتى ولو بالرأي، لذا فهو كائن حي بلا دور، يعيش حالة اللامبالاة داخل مكان مغلق يسري فيه روح الشخوخة، يرمق زوجته بغير تكرات وهي متهمكة في قراءة ما أثار اهتمامها بالجريدة، وذلك لأنه «ناراً ما يؤثر اهتمامه شيء من أحيل إلى المعاش»، على حين تفتش زوجته دوماً عما هو مثير بصفحة الحوادث، تلك الصفحة المثيرة لشبهة الغالبية العظمى من قراء الصحف اليومية، وزوجة الموظف على المعاش هذا، التي لا تعمل اسماً خاصاً بها في قصة محفوظة، هي كالفاليتية القراء المصريين للصحف اليومية والأسبوعية وصفحات الحوادث بها، تتعلق بما هو مثير وفاتح لشبهة الضحايا والتسمية، وتهفو نحو موضوعات الموت، بصفحات الحوادث والوفيات معاً، فهي الموضوعات التي تجذب أنظار المعجّزين، وتذكّركم بالموت الفاتم، وترفعهم للتأني على من مات، والأسراع إلى مواساة أهله إذا كان ذا صلة بهم، لذا جاءت أول كلمة متطوّقة بالفتنة على لسان الزوجة، فاتحة بها حواراً مع زوجها، بعد سيطون البسود الأولى هي: «ميميكينيم» فقد ماتت قتلاً، ثم تعقبها بالجملة الشافية مباشرة قائلة في حسرة: «شابة وجميلة». لقد اختال الموت إنساناً وامرأة مثلاً، ثم شابة وجميلة ربما مثلاً في ماضيها، إنه أسى وحسرة وألم على الذات المغتالة أمام الموت غير المبرر، وعلى الأنثى الضعيفة هي مجتمع ذكوري، وعلى الشباب والجمال الذي يعني إهدارهما إهدار الحياة ذاتها.

لقد اختزت المرأة من أسماها لصورة الفتاة الجميلة المقتولة، ومن ثم فهي تردف جملتها السابقة الواصفة للفتاة، بإعطاء الجريدة لزوجها قائلة له: «انظر»، لكنه لا يتناول الجريدة، فالأمر لديه ليس يذو بال، شابة مقتولة، لا بد وأنها قتلت عنده بسبب «حب، زفت، أي شيء» فهي «لم تقتل طبعاً بلا سبب» وهو لا يهمه معرفة السبب الحقيقي، بقدر ما يهمه إدانة الفتاة ذاتها «ولماذا ذهبت معها؟» أي مع القاتل، هي إذن تحمل وزر ما حدث لها، هي الأنثى المغتالة، ولا لقتل أنثى في هذا المجتمع إلا بسبب جنته يداها هي، فهي القوة الشريرة، كما وصفها قائلاً «خلقت من الشر للمارس الشر» والموظف الرجل هذا يتعمّل الحوار الفاتم بين الموظف وزوجته، تاركاً للسارد، وهو رجل

أخر، أن يحمل عنه عبء التعبير عن مكنون ذاته. بادئا السرد بجملة شعبية متداولة في حياتنا اليومية حينما نتوجس خيفة مما هو قادم أو حدث، وهي ما فتاح يا طيم، ثم يصف لنا الصورة المنشورة بنوع من الحيادية البوليمية «جثة ملقاة على الرمال» الوجه واضح المعالم، وسيم يافع، منمض العينين إلى الأبد، ثم سرعان ما يختفي السارد تاركاً للزوجين تكملة المعلومات عن فتاة الصورة في حوارهما السريع، الخاطف الكلمات، هيسال الزوج زوجته عن الفتاة «فتلة»، فتجيبه بمعدة مكان العثور على الجثة «في الصحراء، وراء الهرم»، والحالة: «مؤطر الرأس مهشم»، والشخصية: «مجهولة» والموقف: «لم يسرق منها شيء».

في خمس جمل لغرافية توضح لنا الزوجة قارئة الصحيفة أبعاد الصورة، وهي أبعاد أيضاً بوليمية الضحى والصياغة، وتكمل ما عرضه السارد من قبل، هكذاهما - السارد والزوجة - يقرآن الجريمة نفسها، ويعقبة المجتمع العربي لذلك، ويقدمان لنا المعلومات الأولية عن الحادثة، إلا أن هذا المشهد الأول في القضية يتجاوز المدخل التقليدي للقصة القصيرة بتقديم المعلومات المساعدة على استيعاب الحدث والتحرك معه، فيقدم لنا موقف شريفة إيمانية من ذلك الحدث غير المتعلق لعفا أسرى بها، هي لا علاقة لها بالفتلة، لكنها في الموقف ذاته غداً مجتمعا ووطنها وإنسانيتها، لذا تتعجب الزوجة من كيفية إقدام إنسان، على قتل آخر، فالقتل مسألة بشعة، رغم أنها عاصرت، وقت كتابة هذه القصة في الستينات، حريق عالمين وعدة حروب محلية أخرى، إلا أنها تدرك أن «الحرب شيء آخر» يقتل فيها الإنسان لأسباب يمكن قبولها، على العكس من القتل المجاني بالطرقات والصحاري، ولذلك يظل الأمر غامضاً بالنسبة للزوجة والقارئ معاً، فتطلق الحوار مع زوجها، منبهة المشاهد الأول بأكملة فتلة: «الله أعلم»، ومتأسية وطلبة الرحمة من السماء «والله لغفور».

موقف مؤثر وفوري يبدأ به القصة بنيتها الدرامية، وتتسع عبره المعلومات عن الفتلة، وهو موقف يعد أكثر الدوائر ابتعاداً عنها، وتثير لدى القارئ الرغبة في مواصلة القراءة لمعرفة حقيقة ما حدث، ولتحمل الحوار عبء تقديم المعلومات والرأي مما تاركة للرأي السارد مهمة وصف المكان وحركة الشخصيات وأحاسيسها الداخلية في محطات سريعة، ينتقلنا بعدها الكاتب إلى المشهد التالي، إلى لحظة زمنية تالية من الصباح نفسه، وإلى مكان مغاير نتعرف فيه على أسرة أخرى ذات علاقة بالفتلة الفتلة، فتزداد الدوائر اقتراباً من المركز، والحوار هنا دائر بين أم وابنتها بعد أن طالعت الأخيرة

صورة الفتاة بالجريدة، فتتعرف عليها، إنها «شبية»، الفتاة الريفية التي كانت تعمل خادمة لهذه الأسرة البورجوازية، وطردت من جنتها منذ سنوات خمس خلت، وما هي قد ماتت، لذا تستخدم الابنة فعل الكينونة في الزمن الماضي: «كانت طيبة جدا... وكانت تغني في الحمام الغاني ريفي»، وكانت لطيفة وساذجة ومؤدية، فقد خرجت الفتاة تماما من حياة هذه الأسرة، بعد أن طردت «بلا سبب» كما تعلن الابنة، بينما تغطي الأم في أعماقها سبب الطرد هذا، وهو سبب لا تصرح به القصة وإنما تشير إليه من بعد حينما تذكر الابنة في حوارها مع الأم أن الأب «لم يرغب أبدا في طردها»، فينري السارد قائلا: وهنا «قطعت الأم عند ذكر (بابا) وغامت عنها بنكريات مقلقة»، الرجل/الزوج إذن هو السبب وراء طرد الفتاة من الخدمة، والمرأة/الزوجة المرتعة على زوجها من الوجود الجسدي للخدمة بالمنزل هي اليد الفاعلة، ومن ثم فهي تشعر بالقم، وأنها أحد المشاركين في موت الفتاة، فتؤكد لابنتها أكثر من مرة بصيغة الجمع أولا «ولكننا لم نطلبها»، ثم بصيغة الفرد «ولكنني لم أطلبها»، تذكر كالمراة المشهد الأول «سكنته» غير أنها تشعر في أعماقها بأنها أحد ظلمة الفتاة، فتدافع عن نفسها وتلقي بالأسر كله على كامل القصر «كل شيء قيمه ونصيبه»، وإن ما حدث ليس بإرادتها هي، وإنما «كل شيء بإرادة الله».

إنه ميكانيزم دفاع في مجتمع متدين، يهدف به من مسؤوليته ليلقيها على عاتق المعبود، وهو جزء من المتصل الثقافي في المجتمع المصري، إن كل ما يحدث وسيحدث هو من المقدر علينا، وعليه فلا نملك سوى طلب الرحمة من عنده تعالى للفتيلة، أما فعل شيء فهو أمر مرفوض. لقد أبدت المرأة/الزوجة الخادمة من بيتها خوفا على الرجل/الزوج، وعندما قتلت هذه الفتاة وأشارت الابنة لأُمها بأن الشرطة تتلشد من يتعرف على صورة الفتاة أن يتقدم للإدلاء بمعلوماته عنها، ترفض الأم أن تفعل ذلك، وتقول يعزى معلنة رأيا مسموما مفاده الخوف من الدخول في مشاكل مع الشرطة، وجوهرة الرعب من إثارة مسألة دفنت منذ خمس سنوات.

جزء سابع

موقف مزدوج الأبعاد تأخذ المرأة/الزوجة حينما تتعرف على الفتاة الفتيلة، مفاده الرعب من ابتعاد الماضي، والخوف من الشرطة المتأمل في نفس المواطن المصري وهنائه بأنه سيجازي جزءا مفعول أو تعامل مع الشرطة، تقول: «أنت لا تتصورين

المناسب التي يتعرض لها من يذهب إلى الشرطة، ومن ثم فإن خبر الصحيفة عن مقتل الفتاة التي تعرفها وصورتها يترددان عليها بقسوة فتتري بالجريدة بعيدا عنها قائلة: «أي صباح هذا يا رب». وهي جملة نذكرها بجملة الرجل الموقوف المعاش في المشهد السابق. عندما افتتح معرفته بالطير بقوله: «يا فتاح يا عليم». لقد ابتدا إقباله على التعرف على خبر الجريدة بجملة شعبية متداولة. يخشى بها من هذا الصباح العقيل، وتغلغل المرأة/ الزوجة، في المشهد الثاني، فعل التعرف على خبر الجريدة بجملتها السابقة وكلاهما يحملان موقفا مضادا للفتيلة. الرجل موقوف ذكوري مجتمعي هام يخشى من المرأة، أي امرأة ويرى أنها سبب كل البلاء، والمرأة موقوف أنثوي خاص تخشى به من المرأة العاملة بيئتها على زوجها، بينما الطرف الآخر من ثنائية الحوار: زوجة الموقوف في المشهد الأول، والأبنة في المشهد الثاني يحملان قدرا من التعاطف نحو الفتيلة. رغم أنهما ينتميان لجنس المرأة الراقصة، فلا يعلقان سوى بكلمات التماسي عليها.

يحكم الشخصيات وحركتها إطار نفسي تابع من مجموعة من العوامل الاجتماعية المتأصلة، فالتعصب من التعامل مع الشرطة والتزبد على قسم الشرطة، هو ميراث قديم معيش ومتكرر في الأعمال الفنية المصرية المختلفة، والتعبد من الخدمة الشابة الجميلة أيضا هو نتاج خبرة حياتية، يتكرر نمطها في الأعمال الفنية المتعددة، أي أن ثمة عوامل مجتمعية تحولت فيها إلى أنماط تتكرر في حياتنا مما جعلها تصبح كالتقوية التي نؤمن بوجودها على الشخصية الدرامية، وتؤطر حركتها داخل العمل الإبداعي. وتجعل من فعل الشخصية فعلا مصريا خالصا، ومن دوافعها دوافع مفروسة في أرض الوطن، وبالتالي لا يمكن فك شفرتها إلا من خلال فهم كامل للمصباح الاجتماعي الذي تخلقت داخله، وعالم الكاتب المبدع، وهو عالم كما تعرف جميعا مؤسس داخل مجتمع الموظفين الواقعي. (وعالم الفتوات المتخيل في أعمال أخرى له).

تبدأ القصة في مشهدها الأول بموقف على المعاش علاقته بالفتيلة علاقة هازئ رجل بطير عن امرأة مقتولة، ورغم شباب الرجل في المشهد الثاني فإننا لا نستبعد أن يكون أيضا موقفا، ثم يظهر موقف آخر في المشهد الثالث له اسم كالأول، أنه السيد «أنور حامد» الموظف بإدارة التقنيش، والذي يرتعب حونما يشاهد صورة «شليبي» في الجريدة ويعرف طير موتها، فيهرب في نفسه لأنه أحد المتورطين مباشرة في مسألة هذه الفتاة «الجميلة العذراء»، وعليه يترك المسار مهمة الحديث وحده عن هذا الوجه

العامساوي لحياة الفتاة وموتها، متحدثاً بضمير الغائب القرد، مضيفاً معلومات جديدة عن «شلبية» العاملة بالممثل «التي رفضت أن تفرط في جسدها إلا وفق الشرع زواجا، وإن تخلت عن حقها في إعلام المجتمع بهذا الزواج، لذا اضطر (الزوج/الموظف) آخر الأمر إلى أن يتزوج منها زواجا عرفيا». هي مسافة تكشف عن موقف المرأة والرجل في المجتمع المصري، فهي قد تتخلى عن حقها في أن يعرف (المجتمع) أنها قد اقترنت برجل، لكنها غالبا ما ترفض أن يتم ذلك بعيدا عن نواحي (المصاه)، فالواعر الديني لديها أقوى من الدافع المجتمعي، وأمن من الحفاظ على حقوقها كنساة.

رجل المشهد الأول حائل على الفتاة المفتولة، رغم عدم معرفته بها، لعنفه على الأنثى عامة، ورجل المشهد الثاني، رغم غيابه عن المشهد، ورغم أنه لم يكن يود أن يطرده الفتاة من بيته، إلا أنه يوافق على قرار زوجته بطردها من بيته، ورجل المشهد الثالث شخصيته متدنية أجبر على الزواج عرفيا بالفتاة، وأجبرها على عدم الإعلان عن زواجه بها، واقتصب منها موافقة على الإجهاض، حينما حملت منه، ثم ألقى بها إلى الشارع حينما أصدرت على أن تكون لها حقوقها الزوجية، وكان الشاهد على كل ذلك صديقه (عبيد) رئيس الحسابات، وباستعمار هذه الشخصية إلى دائرة التذكر، تحول فعل المسرد إلى فعل حوار، هو حوار ضمير (الرجل) المنحدر عن الماضي الذي حدث، ليحل محله ضمير (الأنثى) وحوار أبي، فهو أنه يدور حول الفتاة التي (كانت)، وبالتالي يتورد فعل الكهونة في الزمن الماضي: «كانت عبيدة...» «كانت تعيله...» وكانت هؤلاء فاصيات امرأة مطلقة في مجتمع يخشى على نفسه من المطلقات، فهو غير عذراوات، أي مباح لهن عنده التسلي بأجسادهن، فلا يقي المرأة في المجتمع المصري والعربي كله سوى شقاء بكارثتها، ما أن تقوده، حتى ولو بالزواج، حتى يتسور هذا المجتمع أنها أصبحت مشاعا.

ولأن القصة تدور في سياق الفهم الأخلاقي لهذا المجتمع، لا نشد «شلبية» عن المخطط الاجتماعي لها، ومن ثم كان لابد وأن نترك إلى عالم الرذيلة مدفوعة بالموقف المزدوج للمجتمع منها: الموقف الأخلاقي الذي يرى في كل مطلقة شرا، يجب الهروب منه وعدم الاقتران بها، والموقف الاجتماعي الذي دفع بالفتاة الريفية الجميلة الفقيرة إلى العمل كغداية بيت، ثم عاملة بمشغل، فزوجة لموظف، فمطلقة بالشارع، والشارع لأفط، سريع لمثل هذا النموذج.

لقد لعب السياق الاجتماعي للمجتمع المصري دوره في تحديد مسار الشخصية

الدرامية وبقيتها نحو مصيرها، وهو ما يكشف حقيقة عن هذه العلاقة المتفاعلة بين السياق الاجتماعي والشخصية الدرامية. عبر الفنان الذي يعيش الأول ويبدع الثانية ويعايشها، فالأنثى هافدة العذرية في المجتمع الأوروبي لا تشكل أمرا ذا بال. وبالتالي لا تطرح نفسها على مجال العمل الإبداعي. على حين تظهر المجالات عندما عن قضايا تزوير غشاء البكارة وتساؤل «هل عذرية الأنثى أخلاقية أم تشريعية؟»، ويكتب الأطباء «إن فض غشاء البكارة لا يسبب عاقبة مستدامة، ولكنه يسبب مشكلة اجتماعية» (روز اليوسف ١٩٩٦/٨/١٢). ويطرح فيلم (يا دنيا يا غرامي) لمجدي أحمد علي فيما يطرحه مشكلة فقد غشاء البكارة والعمل على ترفيعه، فضلا عن أن العديد من كتب د. نوال السعداوي تكشف عن أزمة حادة للفتى المصرية أمام عذريتها هذه، وهي فيلم ميشيل حلفي (عروس العليل) لسال العروس ليلة العرض عريها غير القادر على فض بكارتها: «إذا كان ذلك الغشاء هو شرف المرأة، فما هو شرف الرجل؟».

في هذا السياق الاجتماعي/الأخلاقي تتحرك الشخصية الدرامية، وتتوجه بالضرورة إلى الشارع. ومن ثم حينما يسأل الصديق «تري كيف قتلت»، نجده إجابة الزوج السابق هافطة: «سنصرف غدا أو بعد غد، وليس من العسير لتفيل ذلك». فقد وضعت الفتاة على طريق معروف نهايته، وبمركبة بدل صرخته شابة ريفية جبهة هافدة العذرية ومطلقة عن زواج عرقي وبلا تعليم أو مال أو أسرة الشارع ماله. والموت قتلا نهايتها. لذا فلا داعي للذهاب إلى الشرطة للإدلاء بمعلومات عنها، فقد انتهت بالقسم له بقطع علاقته الزوجية بها. كما انتهت علاقة الأسرة السابقة (المشهد ٢) بها عقب طردها من المنزل منذ خمسة أعوام سبلت، وهما معا، الزوج السابق هنا. وربة البيت هناك، برهضان الذهاب إلى الشرطة أيضا خوفا من المتاعب، وطوقا من ابتاعات ماض قديم.

دارت المشاهد الثلاثة السابقة، في قصة نجيب محفوظة، في بنية زمنية محكمة تبدأ بالصباح الباكر لليوم التالي لجريمة القتل، ولتقدم إلى ضحاها فظيهرته، كما تدور في بنية مكانية تنتقل عبرها من بيت مطلق لآخر مطلق لمكتب عمل. ثم يدخلنا المشهد الرابع في عصر اليوم ذاته وداخل منزل آخر مطلق، لرجل أشبه بالقوادين، يفتح منزله ليلا لثوب التمس، ويستخدم الفتيات فيه للترفيه عن الزبائن. تقطع الفتاة الريفية بعد أن مرت بنجربة العمل كطعام وكشفيلة، ونجربة الحياة كغشاء وكزوجة، فهاصبحت مطلقة، وأصبح لها اسم آخر مدني الإيقاع والقتاع هو «زينة» بدلا من «شبهة» الريفي الإيقاع والتداول. وفي مونولوج داخلي تقطعه جمل مستموعة، يعلن الرجل «حسونة

المغربي، عن علاقته بالفنّانة المقتولة، بعد أن يطالع صورتها بالجريدة، وذلك بضمير الأنا المتصل حتى قدوم شلة الأصدقاء مساءً، والتفافهم حول مائدة اللعب، وثوران التفتيات حولهم بالغمز والمزاح، هنا تتعرض الأنا لمرأة الآخرين، فنعرف أن «حسنه» كان وحشا مع ذرية (شلبية)، رغم أنها كانت الحبة، وحشا ذكوريا آخر مع الفتاة، بينما هي لغوب حبا هي كل من تلقي بهم من الرجال، ويهددسة دقيقة وإيقاع منضبط، ونهايات تكرر الحديث عن الشرقة، ينهي هذا المشهد بالحديث عنها، والظوف من التوجه إليها، والشلبية هنا من ابتعات ماضٍ منقش منذ عام كامل، ومن حاضر يدور حول رجل وبنت مشبهين.

مجتمع الغائبات، آخر محطة تتوقف عندها «شلبية» الريفية، بعد أن تحولت إلى «ذرية» البغي، هو الإطار المكاني الذي تتحقق داخله وقائع المشهد الخامس من القصة، ولأنه مجتمع لبلي الممارسة، يصل بنا زمان القصة إلى مغرب اليوم التالي لحدث فعل القتل، داخلنا بنا إلى ظلمة الليل الذي آلت إليه حياة هذه الفتاة وانتهت في أصعاقها، وتخرج بنا القصة من بيت الغائبات إلى الشارع، بعدا عن إحدى ريفيات «شلبية» التي طرحت قبلا بعدا عنها لانتقام منها بسبب تلافى أبناء البينة الواحدة، لكنها لا تجد لها ثلثة إنا في الشارع، التفتي في المشهد الأخير بكاتب الجاسمي (عادل) قاتل الفتاة وهو يغطي متمسكا على شاطئ النيل، غاربا من شبحها، المظارة له، ومن شعوره القاتل بالمسقوط، لقد رفض أن يصدقها وينتشلها بالحب من وهدها، ورفض أن يتركها تعيش حيالها التي آلت إليها، فاقتردها إلى ظلمة صبحراء الهرم، حينما كان شبه صبحراء في سجنات هذا القرن، والفتاة هناك.

صاغ نجيب محفوظ بنية قصته على مجموعة من اللحظات الزمنية المتقدمة في سياق يوم واحد، فبهر أنه يقدم زمنا آخر متقدما أيضا هو زمن غياب هذه الفتاة عن الشخصيات المتعددة ذات العلاقة معها، فقد غابت منذ سنوات خمس عن بيت الموهف الذي عملت به كخادمة، وغابت منذ عام عن البيت الذي عملت به كمرافقة عن الرجال، ثم غابت منذ لولة من البيت الذي تعيش فيه مع ريفياتها كغانية، ورغم أنها كانت تسعى للحب وسيلة لحياة شريفة، إلا أنها كانت تجد الصد من كل من عشقتها، بل والموت أخيرا على يد آخر عشاقها، أرادت أن تكون إنسانة، وأرادوا لها أن تكون مجررة جسد أنثوي جميل متداول في سوق الفقر.

كما أسس الخامس قصته على ثلاثة لحظات متداخلة، نص سروري يعتمد على

شخصية المصاد الماروف بيوطن الأمور، المتحدث عن الشخصيات من خارجها، والمستخدم للضمير الثالث الفردي (هو، هي)، والشارح لحركة الشخصيات والسيارات الاجتماعية والزمنية والنفسية التي تعيشها، والكاشف عن كل الأفعنة التي ترتد بها الشخصيات هي حديثها عن نفسها أو مع الآخر، ثم نص مناخاتي، يعتمد الحوار الداخلي، ويستخدم ضمير أنا الفردي، وتدافع عبره كل شخصية عن أفعالها بعميرات ذاتية، مرتدية في مونولوجها الداخلي قناع الدفاع عن النفس، وأخيرا نص حوارى يقوم بين اثنين غالبا، وتولدى عبره كل شخصية قناعا آخر، تدافع به عن نفسها في مواجهة الآخر، فتتردد الأفعنة في فضاء القصة، ويهيمن النص الأخير (الحواري) على حركتها، مستوحيا نص (المتاجاة) الشعري الصياغة ونص (المرد) الحكائي البنية، كاشفا عن دور الجميع في جريمة اغتيال البراءة في مجتمع ظالم بمفاهيمه التقليدية عن وضعية المرأة فيه.

القسم الثاني

أصل مذكور ثابت السينمائي

أرشيف التجريب محفوظ

ARCHIVE

http://Archivebeta.Bakhr.com

التأسيس النظري

في نفس عام صدور مجموعة نجيب محفوظ القصصية (خمارة القط الأسود) (١٩٦٩) التي تضم قصة (صورة)، والمنشورة قبل ذلك التاريخ، يبدأ المخرج الشاب آنذاك د. مذكور ثابت (مواليد ١٩٤٥)، في إخراج فيلمه الروائي الأول عن مدة هذه القصة، وذلك في أغسطس ١٩٦٩، وهو الفيلم الروائي المتوسط الطول ٦٠ دقيقة (حكاية الأصل والصورة.....) والذي سينتهي منه عام ١٩٧١، ليمرض كجزء ثالث في فيلم طويل مع فيلمين روائيين قصيرين لشابين من جيله هما، أشرف فهمي ومحمد عبدالمعز، تحت اسم (صورة معنوية) ١٩٧٢ (حمل الفيلم عند بداية إنتاجه اسم «الأبيض والأسود»)، كمواجهة بين رؤيتين لجيلين متقاطعي الحدود.

لم يمر مذكور ثابت، مع نقر قليل من أبناء جيله وسابقيه، في الطريق التقليدي للمسئمة المصرية، ولم يرغب في أن يلتحم عالم التجريب، وفقا لفلسفة (التجربة والخطأ) التي سارت عليها الثورة المصرية في السنوات الأولى من حركتها، ثم ما إن

ليذت هذه الفلسفة، وراحت تقدم النظرية على التطبيق في السنوات التالية، حتى انكسر مسارها بهزيمة يونيو ١٩٦٧، بعد أن اجتاحتها عواصف الخارج الوائدة لفعل الثورة، وعميزت ركائز الداخل غير المؤسسة جيدا عن الصمود، فانهار المجتمع على ذاته، وسلطت الأرض منه، وراح البعض يهرول نحو النقد الماسوشي للذات، وانقلب البعض الآخر على ثورته، بينما صعد البعض الثالث، مميدا النظر في مفهومه لحركة الواقع ودوره فيه وقدرته على المواجهة، فكانت حرب الاستنزاف عسكريا، ولعبة الروح المعنوية وتشيطها ضد العدو سياسيا، والتصدي للمفاهيم التقليدية والعمل على التجريب المؤسس على أعمدة نظرية واضحة هي الطريق الثقافي/ الفني لمواجهة تصدع الداخل ومواجهة حصار الخارج.

أمن مذكور ثابت، بأن التأسيس النظري هو السبيل الصحيح لافتتحام المجهول والتجريب على أرض الواقع، لذا مهد نفسه الطريق لاكتشاف بدائل سينمائية غير تلك المعتادة تداولها، والتي ثبت - ومازال يثبت - فشلها في نوعية المثالي ودفعه لتطوير ولغزير مجتمعه، وكان فيلمه التسجيلي الأول (ثورة الممكن) (١٩٦٧)، محاولة جادة لاكتشاف لغة جديدة، يلعب فيه **المونتاج دور المم** في التشطيع والتركيب وخلق الدلالة من الصور المتنازع برقصها على الطائفة الآلات تعمل بهمة ونشاط، ثم تتعثر حركتها ويحشرج صواها حتى تصمت لخلل ذاتي، غير أن جملة قادمة على شريط الصوت، تعلن أن «الممكن ده بتاعنا .. أحنأ كتي بتينا»، وأحنا (إلى هنا نحميه، للعيد الحياة إلى هذه الآلات، فتنبض فيها الحركة والحيوية المزعجرة على (مارش) موسيقي قوي، يؤكد بالصوت والصورة على قدرة هذا المجتمع على الصمود، إذا ما أصبحت أدوات الإنتاج بين يديه.

تأسيس مشروع سينمائي

ويأتي فيلمه الثاني (الروائي الأول) «حكاية الأصل والصورة...» تجريبيا في سبيل تيار إبداعي تجريبي، حركته هزيمة يونيو ٦٧، وحضرته على الانطلاق ثورة ٦٨ الشبابية في كل أنحاء العالم، والتي دفعت بشبابنا للخروج إلى الشوارع، لأول مرة منذ ثورة ١٩٥٢، ثائرا في فبراير ٦٨ على الأوضاع المتردية، ومستغذا من أحكام القضاء في مأساة إدارة الطهران المصري، وتعليقه زينة للمطالبة بالتغيير، وكان بيان ٣٠ مارس في العام نفسه محاولة من السلطة لامتصاص الهبة الشبابية سياسيا، ومرفقا منها

لمراجعة سياستها وأيديولوجيتها. ونشأت في العام ذاته (٦٨) جماعة السينما الجديدة، وطرحت مجلة الكواكب على صفحاتها سرخانات الناضجين على السينما السائدة، وعرفت القاهرة «نادي السينما» جلبا إلى جنب الجمعيات السينمائية القائمة، وتعرف الشباب داخل صالاتها على الموجات السينمائية الجديدة الملتعشة في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي القديم، وراحت المناقشات في المقاهي وعلى صفحات الصحف وأمام أبواب دور السينما تدور حول مفاهيم جديدة عن سينما الحظيفة وسينما المؤلف وسينما التعبير الذاتي.... إلخ.

في هذا السياق الاجتماعي الثقافي يعمل مذكور ثابت على تأسيس مشروع سينمائي، والاتلاق من إيمان واضح بأن الفن ضرورة، وأن وظيفته الاجتماعية تكبد عبر ثقافته الإبداعية المشجعة هي بنية افتراضية، لا تقلد الواقع أو تحاكيه، وإنما تجمع داخلها بين الواقعي واللاواقعي، وتستهدف الإيهام واللا إيهام في آن واحد، ومن ثم فلننطلق الخاص، غير منطلق الواقع، وقانونه هو الاحتمال وإمكانية الحدث، وليس مشابهة الواقع أو محاكاته، هذا **يقول** أن يتصل هذا الفن عن سياقه الاجتماعي، فهو تابع منه ومواز له ومتقدم عليه، **حسب فنانات كل** مبدع ورؤيته للعالم، وعليه فالعجبرية هي سمة من سماته الإبداعية، والقدرة على التطور هي التي تمنحه استمرارية الوجود والتعبير عن واقعته تغييرا جماليا يتطابق مع التعبير الاجتماعي، من أجل دفع حركة المجتمع في مسارها الحضاري المتقدم.

وكما أن مادة قصة نجيب محفوظ «صورة» ذات طبيعة واقعية تم إخضاعها لرؤية القاص فتحوّلت إلى عمل إبداعي متشابك مع الواقع، ومتبادل التأثير معه، يكشف بينته الخاصة عن رؤية صاحبه للعالم الإنساني والاجتماعي الذي يعيش ويعايشه، ويفصح عن الوظيفة التوثيقية لفن القاص عند نجيب محفوظ، فإن مادة فيلم مذكور ثابت ليست هي فقط مادة القصة المحفوظية، وإنما هي أيضا مادة الواقع ذاته الذي استمد منه محفوظ قصته، غير أن هذا (الواقع) ذاته، واقع مصر الستيني، عند المخرج مذكور ليس هو نفس الواقع المرئي من عين القاص نجيب محفوظ، فراقع وجود واقع محدد يعيشه المجتمع داخل زمان معين، فإن هذا الواقع لا يتبدى للجميع بالصورة ذاتها، فالموقف الأيديولوجي والاجتماعي والתרثوي والنفسي يجعل من هذا الواقع أكثر من واقع، ولا يعني ذلك نصف مضاعفة الواقع، وإنما فقط نحن نشير إلى نسبية تعثلية، فالواقع واحد والرؤى هي المتعددة.

وقد أثر مذكور ثابت في فيلمه هذا ألا يتعامل مع (الواقع) المحفوظي الرؤية، والمتعلق في بنية قصته «صورة» وإنما فضل أن يتعامل مع الواقع ذاته من منظور هو . بل وأن يؤكد وجوده في بنية عمله السينمائي، وأن تكون قصة نجيب محفوظ السباد «صورة» هي الرؤية التي يقدم من خلالها رؤيته للواقع واللحن والتجريب معا، وقوام تلك الرؤية هو أن الفن صورة افتراضية من الواقع، وبالتالي فهو يعني سيناريو فيلمه على أساس تحقيق الجدل بين الصورة السينمائية والواقع المعيش من خلال حوار الكاميرا مع مجموعة المتجسدين على الشاشة، بمن فيهم المخرج نفسه، بل والاستماع لوجهة نظره فيما هو معروض على الشاشة القصية. ويدخله الدائم في الخلات شخصياته من أسر السيناريو المصنوع مسبقا، والمحدد سلفا لأفكارها وسلوكها.

وهو في البداية يقدم إهداء المكتوب على الشاشة (إلى الكلمة البائسة «الصدق» إلى «الآنا» التي صنعت هذا الفيلم، وإلى كل من يحيد التجربة في الفن، أهدي هذه التجربة المتواضعة)، والتوقيع للمخرج مذكور ثابت، والتاريخ ١٩٧١. الفيلم إذن كتجربة لعبودية منهجرة مهدى إلى الآنا صانعة. وإلى الآخر معيد التجريب الفني والمتوافق بالضرورة مع تلك الآنا المبدعة، وينتهي الفيلم بتقديم الشكر «لكل من جعل هذا الفيلم حتى النهاية». وبين إهداء البداية وشكر النهاية تقطع الآنا المبدعة قلقة ومنعقدة لصراع القصة المعنوية المتوارى فيها الآنا السارد خلف الأقنعة المتعددة والحوارات المتراكمة لشخصيات لم تجتمع يوما معا، ولا يربطها سوى لداخل شخصية الفتيلة مع حياتها في لحظات متقطعة، ويمثل ذلك الصراع في إصرار واضح من الآنا المبدعة في أن تعيد صياغة القصة المحفوظية في سيناريو مخالف تماما في حركته ودلالاته لمادة القصة الأصلية، فضلا عن إخراجها والتواجد المستمر داخل صياغة الفيلم.

عين الكاميرا الرائية

الآنا/السيناريست/المخرج هو مصدر الفعل السينمائي وعين الكاميرا الرائية. فلا حيادية في الأمر، ولا محاولة لتقليد أسلوب (سينما الحفوفة) بالهبوط إلى الشارع والخضوع الموضوعي لما يطرحة، والآخر/المشاهد هو متلقي هذا الصنيع المعروض أمامه على الشاشة، التي إلى دار العرض ليفاجأ بأن عليه أن يشارك الكاميرا في التنبص على الشخصيات المتحركة أمامه، يتجول معها في شوارع القاهرة بحثا عن يمكن الاستبصار فيه. لكنه يتوقف معها عند محتلين (غير مشهورين آنذاك أو معمرين)

يقدمون له شخصيات الفيلم مجتزأة ببعض من شخصيات القصة المحفوظية، ثم تأتي كلمة (الصدق) التي يصفها مطرجنا باليؤس- والتي يبدأ إهداءه إليها، حتى قبل التوزيع (الأنا) على فرش الإبداع، وهي كلمة مهمة في سياق الأجواء النفسية التي مر بها جيل مذكور ثابت الشاب عقب هزيمة ٦٧، فقد شعرنا جميعاً أننا قد خدعنا، وأن هناك حلماً أكبر من طاعتنا عشناه من أول استيلاءات المارد العربي حتى انطلاق صواريخ القاهرة والمطافز. فكان معنى غياب الصدق ورفض الكذب إحدى النفقات الأساسية لهذا الجيل. لذا كان لزاماً على مذكور ثابت أن يهدي فيلمه إلى تلك الكلمة (البائسة) الغائبة، ومن ثم فهو يهجو لأن يكون صادقاً مع ذاته ومع الآخر ومع واقعه في آن واحد. لقد قرر منذ البداية أن ينزع الأفتحة عن شخصيات قصة نجيب محفوظ وعن الواقع المصري الذي أفقرها، بل وأن يوجهنا عبر الكاميرا ليعتذر عن انقلاص الشخصيات من الإطار الفني المتصاوغ لها، وتقويعها بكلمات ليست هي «القصة الأصلية ولا هي السيناريو»، ولتعيدنا مرة أخرى للتساؤل الذي وضعه عو من البداية، لتحركة شخصياته ومسارها.

يبدأ الفيلم بمقدمة دالة لسبق ظهور أسماء فنانيه وفنييه، وإن انحوت فقط على اسم الفيلم ثم الإهداء. فهذه أماننا شائعة سوداء تظهر عليها صورة سائلة (نيجاتيف) لرأس فتاة، تتحول إلى موجية (بورنغ) على نقاط آلة قاتلة في ذهن حالة التحقيق البوليسي، مع الظهور التدريجي لوجه فتاة مقتولة، يسمح لوجهها التوراني في ظلمة سود شعرها (عنوان الفيلم)، ثم يتحول المشهد/الكادر المستمر إلى مشهد/كادر آخر مستمر منقسم إلى أجزاء ثلاثة ذات دلالة مهمة: يسار المقدمة (من عين المشاهد) رأس منعوت لرجل يحترق، وخلفه صورة ثابتة للفتاة المقتولة تميل على وجهها المياه أو مادة شائقة سائلة، بينما تحتل بعين ووسط المقدمة أرجل عارية لشباب وشابة يتحايان ثم يخرجان من الكادر تاركين المساحة السوداء لكلمات الإهداء من المطرج، التي سرعان ما تدغم لتنتقل إلى ساحة واسعة أمام مبنى، يتوسطها تمثال لامرأة تضم ذراعيها خلف رأسها في وقفة شائخة، يدخل الكادر شاب فرح يصغر بلحن متتالية شهرزاد لرمسكي كورساكوف، تتابعه الكاميرا في (بان) من اليمين إلى اليسار حتى يتقدم إلى مقدمة الكادر، فيسحب من اليسار سريراً يضعه وسط المقدمة، تظهر من اليسار نفسه فتاة تتمايل طرباً، تجالسه على السرير، وهم بتقبيلها، ينظر إلى الكاميرا، يتوجه إلى المقدمة مرة أخرى، يسحب (برافان) ليطفيه مع محبوبته عن عين الكاميرا، فيسأل أن الكاميرا لا تتركه في حاله، تتحرك يده لتكشف لنا عن حالة الحب التي يقبل الشاب

عليها مع فتاته، وهي لحظة التقبيل لشعول الصورة السينمائية إلى صورة فوتوغرافية ثابتة، تقدم من ناحية عين الكاميرا يد تحمل سكيناً تحرسها في قلب الصورة قاتلة الفتاة والفني معاً.

مشهد افتتاحي لا يمت للقصّة المحفوظية بصلّة، ورغم استخدام الفتاة نفسها التي ظهرت صورتها في البداية وستظهر فيما بعد بصفتها الفتاة المقتولة، بل وسيقدم الفيلم مشهداً «يشي بقتلها في صحراء الهرم في نهاية الفيلم، إلا أن الفيلم يقدمها في مشهد الافتتاحي لا لتقدم لنا مشهد اغتيال شابة على يد صديقها، وستدور وقائع الفيلم حول صورتها، وإنما هو يقدم رؤيته الخاصة لمشهد الحب في مجتمع قاتل له، فالفتاة والفني يخرجان معهما من الجدر المنقطة على ذاتها، ليمارسا في الهواء الطلق، ولأن المكان له دلالة المؤثرة على دلالات الصورة، حتى ولو أجبر المخرج لأسباب إنتاجية مختلفة على التصوير فيه، فإن المساحة التي يجري فيها مشهد الحب هي مساحة أكاديمية القنون في أواخر الستينيات، يبرز في عمقها مبنى المعهد العالي لقنون المسرحية، ويألق وسطها تمثال (السلام) للمثال التكلفاتي أنور عبدالمنفي (تحت مباشر) ويختفي خلف الكاميرا معهد البالية والكونسرفتوار.

الحب المغتال إذن يمكن فهمه مساحته، وتحقق اغتياله في مساحة التربية والتثقيف الفنيين، داخل حرم يؤمن - أو المفروض أن يؤمن - بالحرية إبداعاً وعشفاً للعبادة، لكن الهد الفادرة لترصد الحب حتى داخل الحرم الأكاديمي، وتعت ظلال تمثال (السلام)، وهي يد قاتلة من عين الكاميرا/عين المشاهد، من ناحية كجمهور متلقي، فهي منا، وفادرة بالحب في ذاته، ويقط النظر عن أن صاحبته مدانة أخلاقياً أو غير مدانة، وهو ما يطرح دلالة مضافة على دلالة القصّة المحفوظية، فإذا ما كان المجتمع قد اغتال الفتاة البريئة بعد أن حولها إلى بغي يسهل ليرير قتلها بيد عاشق صغير، فإنه هنا قاتل للحب ذاته وللبراة دون حاجة لمبررات مجتمعية أو أخلاقية، ولا حرم أكاديمي متحرم من تقاليد الواقع بقادر على حمايته، ولا تمثال السلام بمستطوع أن يقاتل عليه بوجوده.

التحقيق الصحفيينعالي

لقد حول فعل التقبيل، بين الفتاة والفني، الصورة السينمائية الحية إلى صورة فوتوغرافية ثابتة، وراحت الكاميرا المتلصصة، ترصد فعل الحب المسايح في لحن ألف

ليلة الناعم، وفعل الاغتسال المصاحب لصرخة حادة، تنتقل معها إلى مكان آخر، هو حديقة الأندلس، ترقص فيه الغناء دائما بين الأشجار. وحولها جمع من الشباب يرقص على أنغام رقصة سنتينية أوروبية، تتقابل مسمعا مع اللحن الألف ليلي الشرقي، ثم لتراجع الكاهنيرا (زوم أوت) لتكتشف عن (جوانتي) أيض فارغ ومشبوح على قطعة خشبية سوداء كأنها جزء من صليب، تدخل يد حقيقية، من المكان نفسه الذي دخلت منه قبل يد المسكين المغروس، لتدق مسمارا في كف (الجوانتي) المشبوح، يسقط صوت النيق على الموسيقى، ويشتد مع ثلاثي صورة الراقصين واليد المصلوبة، وظهور الصورة فوتوغرافية للفنانة المقتولة تسقط عليها المادة المائلة في مقدمة الكادر، بينما تبدو على يسار الكادر انعكاسات ضبابية بظلمة الحركة للشباب الراقص، ثم قطع على الساحة الأولى، وحركة (بان) نصف دائرية حول تمثال (السلام)، فتقطع آخر على صورة الفنانة المقتولة معلقة على حامل ويحارها شمعة تحترق، ومع الاشتعال تظهر عناوين الفيلم (لترات الفنانين والفنيتين) على خلفية (فوتو مونتاچ) لصورة الفنانة.

صورة مبتلة لفتاة، شمعة تحترق، رأس يلتدل، قيلة ناعمة، سكين يمزق الوجود، صرخة مدوية وسط حرم أكاديمي، يد مصلوبة تدق في قلب حديقة عامة بين شباب يرقص فرحا بالحياة، هذه هي مشورات الصورة المرئية التي كون منها المخرج مذكور ثابت مقدمته الافتتاحية لفيلمه هذا، مضيفا إليها، عبر شريط الصوت، ذلك التضاد بين اللحن الناعم والموسيقى الصاخبة والصوت الصارخ، دون أن نسمع كلمة واحدة مقلوبة تشرح أو تفسر ما هو في غير حاجة لذلك، فالمسرد السينمائي يعتمد الصورة سبيلا له في تقديم المحتوى الدلالي للفيلم، ونية المسرد السينمائي التي اختارها مذكور ثابت هي بنية ملفزة، تلبس أسلوب التحقيق الصحفي، أو الصحفيينمائي كما ينعت هو هذا المصطلح^(١)، الذي تسري فيه روح التسجيلية، ويعبر عن وجهة نظر محايدة ليتفي فقط (البحث عن الحقيقة)، لكن القفز هنا يأتي من داخل أسلوب التحقيق الصحفيينمائي مع الصياغات الدالة والشديدة التعقيد للحدث الدرامي والشخصيات المتشابكة معه.

إن المدخل الافتتاحي بمكوناته الرمزية إنما يتحداه عن عمد مع أسلوب التحقيق الصحفيينمائي، الذي يقترب من أسلوب مايكل أنجلو أنطونيووني في فيلمه «تكبير» (١٩٦٦) في محاولة للقبض على الواقع من خلال التصوير السينمائي، فضلا عن أن المخرج مذكور ثابت يعتمد أن يمزج طوال الفيلم بين الواقع والرمز، المادي والمثلي،

الإيهامي واللا إيهامي، بل أن يعمل في بعض مشاهد فيلمه، إن لم يكن هي أغلبها، إلى اتفاق تجمع بين سورالية لويس بونويل وعيثة يونيسكو، غير أن إيمانه بفكر متقدم جعله يستدعي إلى ذهنه أفكار برتولت بريشت الجمالية. ويقدم رؤيته لها عبر فيلمه هذا، الذي هو في حقيقته موقف من السينما، كما هو موقف من الواقع المعاش بالسينما التقليدية والتأنيذ للسينما الجديدة.

يطرح الفيلم في مجمله قضية الإيهام في الفن عامة، وهي السينما خاصة، ويقدم مذكور ثابت في سياقته السينمائية ورؤيته التي قوامها أن الفن السينمائي - كماي هن أطر - يجمع بين الإيهامي واللا إيهامي^(١)، فتعبر نذهب إلى المسرح أو السينما لتلمس في ثوات الأبطال، تتماطفت معهم، وتفرح لهم، ونعزى عليهم لكننا أبدا لا ننسى أننا في دار عرض، وأن التمر المشويح في فضاء المسرح ليس إلا قطعة خشبية بيضاء مضادة وسط ستار الباتوراما الأسود، وأن البطل الذي يعادى وجهه لوجه رئيس جمهورية بلاده الراحل قبل مولده ليس إلا خدعة كومبيوترية بارعة، وبالتالي فإن الفن - مسرحيا أم سينمائيا - **بوهما** بواقعية ما يحدث، لكننا أبدا ما ننسى أن هناك الجانب اللاإيهامي في المشهد الذي نراه.

وقد عمل بريشت - نظريا ونظريتا - في مواجهة المسرحية وأعلامه السينمائية على محاولة كسر الإيهام لدفع المشاهد للتأمل الفكري في المرويض أمامه، ثم إعادته لحالة التعاطف الوجداني (الإيهامي) مع الوقائع والشخصيات المسرحية والسينمائية، ثم كسر الإيهام مرة أخرى ومتكررة، لافلا المشاهد من لحظات التوحد الوجداني مع المشاهد الإيهامية وتصور أن ما يحدث هو فعل واقعي، ولحظات التأمل العقلي للمشاهد اللاإيهامية وإدراك أن ما يحدث هو صورة فنية لفعل واقعي. وقد حاول مذكور ثابت في فيلمه هذا أن يستخدم منهج بريشت هذا، والمعروف بالغريب والمستخدم للعديد من تقنيات المسرح - أو السينما - لكسر حالة الاندماج في المشهد المسرحي باعتباره مشهدا واقعيا، مثل الأغنية والراوي واللافتات المسافطة من (سوفيتا) المسرح... إلخ، ونجح مذكور في تحقيق ما أسماه وقتها بالكسر النسبي المؤقت للإيهام، وإن كنا نرى - كما سيوضح فيما بعد - ووفقا للفهم المتطور لأفكار بريشت الجمالية، بل ووفقا لتطور مفهوم مذكور نفسه لمعاهية الفن، بأن ما تم سياقته في فيلمه القديم ما هو إلا نوع من تبادل الأهمية بين ما هو إيهامي وما هو لا إيهامي في الفيلم السينمائي، وأن استخدام أسلوب المسرح داخل المسرح، المعطى عند بيراتلور،

أو «السينما عبر السينما» الممارس في «سينما الحقيقة» إنما أدى إلى إبراز عنصر الأنا إيهامي الموجود أصلاً في العمل الفني، وتوظيف ذلك بهدف إيقاظ الوعي المشاهد، والإمسالك بالعقل متوجهاً طوال العرض السينمائي، دونما افتقار للمتعة الجمالية المتعلقة عبر العرض الفني.

ويقتض النظر عن معرفتنا الخاصة بتاريخ تصوير الفيلم (بداية من أواخر الخمسينيات ١٩٦٩)، فإن الفيلم ذاته يقدم لنا الإطار الزمني الذي يتحقق داخله، بداية من جريدة «الأخبار» المنشورة على صفحتها الأولى صورة القنلة المقتولة، بعد أن انتقلت من صفحة الحوادث عند نهج محفوظ إلى الصفحة الأولى هنا، بسبب أن الجريدة الباحثة عن الإثارة منحتها منزلة «ملوثة» أجنبية، نقلت تحت سفع الهرم، وتشر صورها إلى جوار الأخبار السياسية المهمة عن أن «جورياتنا تنوغل في ميناء ٢ ليل»، وعن نشاط كبير لقواتنا بمنطقة قناة السويس، وهو ما يكشف عن زمن تحقق الحدث السينمائي، وهو فترة حرب الاستنزاف، والنشغال المجتمع بمرحلة الروح والتصدى واستعادة الكرامة المدسمة على رجال ميناء، كما يكشف عن ذلك التناقض الجاد بين ما هو مطروح على الصفحة الأولى للجريدة الشعبية من أخبار سياسية وعسكرية جنباً إلى جنب غير العلور على جنة (ملوثة أجنبية) مقتولة تحت سفع الهرم، وهو تناقض سيكشف عن نفسه طوال زمن الفيلم (٦٠ دقيقة) وزمن وقائع المتداخل فيها الحاضر بالماضي.

يبدأ الفيلم، بعد المدخل الافتتاحي والانهاء من المناويز، بالصحنبة الشابة «عاجدة» (شوشو حمدي/شهيره فوما بعد) تجلس على حجر بالقرب من الجنة المسجاة، بعد سويحات قليلة من القتلى، وانتظاراً لقدم مصور الجريدة وبسبة الصحفيين، تأكل سندويتشا بلا اكتراث، يخاطبها من خارج الكادر صديقها الصحفي «راشد» (محمود يس)، تتزامن كلماته عن القنلة مع صوت مذيع راديو يعمل معه بحث أظهاراً سياسية، وترفض هي الاستماع إليها، فتصعد بعدها لتغير مؤشر الراديو إلى محطة ثيت موسيقى راقصة تتمايل عليها، أو تغلق الراديو نهائياً، وفي الظلمة والسكون يحاول «راشد» أن يذكر صديقته بالحب الذي بينهما، غير أن اللحظة لا تسمح بذلك، فتقلنا الكاميرا إلى مكان آخر، هو متحف مختار بمدينة الحرية صباحاً، يداعب كل منهما الآخر، ويروحان في قبلة عذبة، غير أن الواقع لا يتركهما يهنا بالحب، فلما حدث في مشهد الافتتاح، فتسمع من خارج الكادر أصوات جهور طائرات لسماء القاهرة، فيترك «راشد» صديقته، منتقلاً بمفرده إلى كادر يظهر عبره إلى السماء، بينما يبرز خلفه تمثال لواس سعد

زاحلوا. إنها الحرب المحيطة بحب الشابين، وأن الزعيم الذي قاد هبة ثورية جماهيرية ضد الاحتلال الجائم على أرض الوطن في أوائل القرن العشرين، قد تحولت رأسه إلى حجر صلد خلف شباب اليوم.

القاتل في صحراء الهرم يجمد أي رغبة في تبادل كلمات الحب، وحرب استرداد الكرامة تنزع الإنسان من استغراقه في لذة حب فردي، لذا يعود «راشد» إلى صديقته «ماجدة» داخل متحف مختار صباحا، ومن الواضح أنه مشهود استعراضي (فلاش باك)، ويقول لها متمسكاً بأداء مسرحي وبلفه قصصى: «تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد.. أتعرفين معنى البطولة؟» ثم يتحول إلى عين الكاميرا طالبا منها: «اطلبي معي من المخرج أن يقدم وجهة نظري لنا على الشاشة.. ليس هناك متسع للمشاكل الصغيرة.. هذا زمن القضايا الكبيرة».

في زمن يحلم المجتمع فيه ويعمل على التخلص من سيطرة المحتل لأرضه الهاتكة لعرضه، من الصعب على شاب مثل «راشد» أن يمارس الحب في الظلام، وحرب الاستنزاف مستوحاة نكل شباب مصر آنذاك، بمن فيهم المخرج ذاته (عمل مراسلا سينماليا آنذاك أثناء خدمته الوطنية بالقوات المسلحة ١٩٧٢/٧٨)، ومزجلة لكل الأحلام الصغيرة، لذلك فهو يسأل صديقته عن معنى البطولة في هذا الزمن العنكبوتى، كما يرفض قصصه أو كمنهال لدور مسطحي أن ترصد الكاميرا عمله في التحقيق حول جريمة القتل، يرفض أن يكون مجرد (شاب) يعيش في مجتمع له قاداته الذين يحكمونه ويديرون حركته ويتجهون مشاركته لهم، ومن ثم فهو مصر على أن يتواجد في «الصورة»، تلك التي كان ينقش بها عبدالحليم بكلمات صلاح جاهين دون أن تتحقق على أرض الواقع، وبالتالي فهو يطلب من صديقته أن تطلب معه من المخرج أن يقدم لنا وجهة نظره هو على الشاشة، ومقارنها أننا نعيش آنذاك - ومارزنا - زمن القضايا الكبرى التي تتجاوز الهموم الصغيرة.

إلا أن المخرج، كأي مخرج، وككل مبدع يرفض أن تتعدد شخصياته على العنصر الذي حده سلفا لها، ومن ثم فهو دائم التنبيه - في الفيلم - لراشد بالكلمة والحركة بالآلا يخرج عن الإطار المرسوم له، فضلا عن أنه يقدم له ولنا وجهة نظر أخرى مخالفة، هي وجهة نظر صديقته «ماجدة»، والتي ترد عليه بالهجة العامية، وفي طلعة الهرم: «راشد يا حبيبى، أنت تخلقك ورا مجلس الأمن، كوريا وكوريا وهيتلنام، لكن أنا هنا عندي الحوادث المثيرة: مقتل مليونيرة، زفاف ملكة الجمال، فهذا هو عالمها، عالم الهموم

الصغيرة، وهي لا تطلب من أحد أن يقدم وجهة نظرها هذه، أو حتى يهتم بها، هي تعيش حياتها اليومية المكرورة، ترى دائما كمصحفة أن مقتل إنسان بسيط هو حادث مثير بالنسبة لها، مثلما يعني مقتل أكثر من ٢٥ ألف أمريكي في حرب فيتنام ومثلهم من الفيتناميين الكثير بالنسبة لراشد.

ورغم أن المسألة تحتاج - كما يقول «راشد» - إلى مناقشة، غير أنه يؤكد لنا أن «السيناريو مش مدني فرصة أثبت فيها وجهة نظري». هنا يتدخل المخرج في الحوار بينهما (هو نفسه مذكور ثابت) ليؤكد على أن التحقيق الصحفي الذي يقومون به هو المحك الحقيقي لكي يثبت كل واحد منهما عبره وجهة نظره، طالبا منهما أن يتحركا بحرية أمام الكاميرا، ويامر باستمرار تصوير الفيلم، متابعا التحقيق الصحفي جنباً إلى جنب التحقيق البوليسي، كاشفاً عن تباين اهتمام كل منهما، فالأول مهتم بشخصية القتيلة باحثاً عن أسباب مقتلها، والآخر مهتم بشخصية القاتل ودوافع قتله، إلا أن المخرج لا يكتفي برصد التحقيق البوليسي والتحقيق الصحفي، بل ينزل بنفسه إلى الشارع ليقدم تعقيبوه هو السينمائي المتداخل مع التحقيقين السابقين والمتجدد بعنف معهما.

يبدأ التحقيق البوليسي بإعلان الشرطة عن التفاصيل الأولية المتوافرة لديها عن الفتيلة، وهي أنها كانت تعيش بالقاهرة منذ سنوات، هذا ثم تنقل إلى حجرة التحقيق حيث يدخل طالب بالفنون الجميلة ليعلن لمصطب التحقيق أنه القاتل، وسرعان ما يدخل طالب آخر بكلمة الأدب ليعلن أنه وحده القاتل، ثم يدخل مصور صحفي لالتقاط صور للشابين، ويتركه المحقق ويتوجه إلى الكاميرا قائلا: «ودي كانت نهاية اليوم الثاني لوفور الجريمة»، ثم يختلي من يمين الكادر، فتظهر الصحفية «ماجدة» في يمين مقدمة الكادر، بينما هي الخلفية مازال المصور الصحفي يمارس عمله داخل حجرة التحقيق، ويقول: «هنتقس عليكم قصة اليوم الثاني لوفور الجريمة»، فيأتي صوت المخرج من خارج الكادر معلنا بداية التصوير «أكلش».

المرج متعدد بين ما هو إيهامي وما هو لا إيهامي، والتبادل مستمر بين وجهات النظر حول الجريمة التي وقعت، والمخرج يسيطر بوجوده على حركة الفيلم بأكملها، والسرد السينمائي ينقلنا مرة واحدة من ليلة وقوع الجريمة إلى نهاية اليوم التالي لهذا الوقوع، ثم يأخذنا في رحلة يشوارخ القاهرة بحثاً عن هذا القاتل، مقترباً من قصة نجيب محفوظ، ومسار حركتها فيما بعد المشهد الأول فيها، وفي بحثه عن

القاتل بشوارع القاهرة، غائبا هي الزحاما، يعثر على رشاش أفتدي عبدالشافي (١١) موظف الأرشيف المجوز، والذي يعرف على صورة الفتاة «شلبية» التي كانت تعمل خادمة بيوته، وطردتها زوجته بسبب سفارته لها، ولكل الحادعات الأطرياح، وقيل أن يترك هذا المشهد بدائره الأولى للشخصيات ذات العلاقة بالفتاة الريفية التي حملت بالمدينة اسم «شلبية»، يقدم لنا أربعة أصوات يعتمد كل منها على أدلة خاصة بها وهي كما يلي:

• الفتاة الصغيرة ابنة رشاش أفتدي، «أول ما اشتغلت عندما، كانت غليانة، وحلوة، حلوة قوي».

• الصحفية «ماجدة»، كل الدلائل تقول: «إن كان لها قلب كبير».

• الضابط: كل الدلائل تقول، «إنها جت المعصر مجرد شغالة في بيت، وهي يوم قدرت توصل التي شغالة».

• الصحفي «راشد»: «كل الدلائل تقول: إنها غلطانة، واضح أنها باعت نفسها، واضح أن الجسد لعب دور البضاعة».

هكذا تتباين المواقف تجاه أول خيط من طيوط معرعة طرقي الجريمة، القتيلة والقاتل، وإذا كنا في المشهد الخلاق قد قرأنا على من الأص أن القاتل، فحين هنا تقترب من القتيلة، هي غالية كغليانها في قصة نجيب محفوظ، ولكن كل شيء يدور حولها، وهي حاضرة حضور «راشومون»، بتعدد الآراء واختلافها حول حقيقة القاتل، تراها الطفلة يحونها الصغيرة فتاة جميلة «غليانة» ويراهم الضابط يهين مذبة على مثل هذه الجرائم، أنها تطورت من شغالة إلى ما وصلت إليه (مليونيرة في الفيلم)، وتقاطع كالعادة آراء «ماجدة» و«راشد» فهي ترى فيها قلبا كبيرا، وهو يرى فيها جسدا يغوي، لقد تحولت على أيديهم إلى لغز «شهرزاد» عند توفيق الحكيم، لغز من الصعب القبض على قهواء والإسمالك بعقيقته.

داخل مصنع تسيج وهي لقطات تمزج بين التسجيلية (تذكرنا بشوة المكن) والروائية، يقدم لنا الفيلم الدائرة الثانية، الحاج محمود صاحب مصنع التسيج الذي تزوج زواجا مرفها من الفتاة «شلبية»، بعد أن أصبح اسمها «سميرة» ورفض أن تنجب منه، وأجبرها على الإجهام فاطلاق الطرد من البيت، لقد أصبح للفتاة الريفية «شلبية» اسم آخر غير الاسم الذي ستعرف به عند نجيب محفوظ في مرحلة الغواية، واسم «سميرة» هنا، في الفيلم، ليس مجرد إضافة، بقدر ما هو كشف لطريق التطور الذي سارت فيه الفتاة

البسيطة، انتقالاً من الريف إلى الحضر، ومن البساطة إلى التعقيد، ومن الفقر والحاجة إلى الثراء والموت.

حفل عيني

دون تدخل من المخرج أو أي من الصحفيين «مajeed»، وراشد» ينقلنا الفيلم مباشرة إلى عالم «حسونة المغربي» رجل الأعمال، القادر على تدبير كل من يقف أمامه وعلى أن يحرق المدينة بأكملها، ثم يقف ضامكاً عازها على العنوليين كثيرين، ويقدمه الفيلم وسط حفل يقبضه لأصحابه المرتدين أقمعة حيوانية والمقتنين حول «القصة الرقص» رقصة «سالموي» طالبة رأس «بوحنيا المعمدان» بينما يجلس الصحفي «راشد» على جذع شجرة، على هيئة المسيح يتلو كلماته علينا: «طوبى لمن ورث الطلوكوت»، بينما يأكلنا صوته من خارج الكازن مغموراً ومساءلاً «مajeed» عن قدراتها على منح كل عواطفها للفتيلة، خاصة وأنه لا يجد مبرراً واحداً يجعل من الفتاة المقتولة تسقط في الرذيلة.. إنه يتقمص دور المسيح، ويأمل الواقع بأخلاق نيوريتانية، ويقشعر جسده من أي حديث عن الجسد، ويترك نفسه أخيراً أسيراً للطمع، عاجزاً عن فعل أي شيء، مخفياً مع محبوبته خلف أحد كراسي حفل «حسونة المغربي».

في هذا الحفل العيني التكويني تظهر شخصيات الفيلم الرئيسية: الصحفيان، الضابط مع «حسونة المغربي» والحديث عن «قاضي» الاسم الثالث له «شافية» بعد أن ارتفعت درجات في سلم المجتمع، ودخلت عوالمه العليا، ثم طردت منه حينما تجاوزت في طلباتها ما هو مسموح لها بالحصول عليه.

لقد تقدم البحث البوليسي، واضطرب البحث العلمي، وغاب المخرج تاركاً كاميرته تواصل رصدنا للمواثر التي أحاطت يوماً بالفتاة الريفية، وصعدت داخلها، ثم تعود بنا الكاميرا إلى حجرة التحقيق، وإلى الشابين اللذين تقدمنا معلولين أنهما قتلا الفتاة، ودخل حجرة التحقيق البوليسي يعاود «راشد» و«مajeed» التحقيق الصحفي، ولا يصل أي منهما، البوليس والصحفي إلى إجابة شافية عن القتيلة والقتال، وحتى عندما يصل الأمر إلى الشاب الأخير، طالب الفنون الجميلة، فإن المخرج يتدخل معلناً أنه لا يمكن أن يكون هو القاتل، فهي مسألة غير منطقية، بلعنا يعلن الشاب أنه «في القصة وهي السيناريو مقروء أي الثالث».

هنا ندخلنا الفيلم إلى حانة ترد عليها الشاب ويملؤها مسكن الفانيات، واللاتي

انجذبت إلى حياتهن الفتاة، متخلدة اسما جديدا هو «دروية»، ورغم وجهة نظر المطرچ (مذكور ثابت) المعلقة أمامنا وبحضور ممثلي الفيلم، إلا أن الفيلم ذاته يتنرد على مبدعه، ويسير وفق السيناريو المرسوم له، ومسار القصة المحفوظية، فيقدم مشهد القتل الموحى للفتاة بيد الشاب الجامعي في صحراء الهرم.

لكن الفيلم لا ينتهي عند هذا الحد، بل أثار أن يعود بنا إلى ما قبل هبوط الفتاة إلى المدينة، إلى قريتها القفيرة، وعلاقة أبيها وأميها وعشقتها السقاء الصغير، الذي تقدمه الكاميرا لنا كمسيح يحمل بدلا من صليبه الصليب الذي تحمل صليبختي المياه، لقد تركت الفتاة قريتها عشقا لمياه نظيفة وحياة أنظف، ثم تخطئ حينما طرحت من قريتها القفيرة، لكنها أجبرت على إقتراف الخطأ بقوة تقاليد المدينة وموقفها الذكوري المتعامل مع المرأة كجسد يمان حينما ينتمي لأسرة نخبوية، وتدنس كرامته حينما ينتقد الأثماء والعمالة.

وكما بدأ الفيلم بصورة الفتاة المقتولة في مساحة الحرم الأكاديمي، ينتهي بذات المكان، وينتصص الصورة، وبالمطرح والقصة مع مجموعة الفنانين والفنئيين العاملين بالفيلم، نهاية مؤلمة رغم الضحكات المنيعة من أعماق الراحل محمود العليجي، وختام يبدو عتبيا للفيلم ليس كذلك، وإنما قدضت محصلته كفتكيز في وضع الإنسان المصري آنذاك (أواخر الستينات) والآن، فالفيلم ليس مجرد وثيقة تاريخية/ اجتماعية لتجبل ومجتمع، وإنما هو قادر على طرح أفكاره حتى يومنا هذا، خاصة ووضع المرأة في مصر قد نضى كثيرا عما كان عليه في أواخر الستينيات، وثورة الشباب المصري قد التحرفت عن مسارها، وعرفت لتدخل طريقا ميتافيزيقيا يمرقل حركة تقدمها وتقدم المجتمع، والسليما المصرية التي قدمت (المستحيل) و(شقل زهران) و(أنياب) قبل ومع وبعد فيلم المذكور ثابت^(١٧) تتراجع كما وكيفا، وتترك التجريب لسهيمات أخرى، حتى وهي ترى المعصرح يحتفي بدهرجان وهروض تجريدية، والشعر والقصة يقتحسان عوالم حدائية جديدة، بينما السينما مغروسة حتى عنقها في مياه أسنة.

لقد قدم المطرچ المذكور ثابت فيلمًا تجريبيًا عن مادة واقعية كثبتت في بنية كلاسيكية، ومن ثم استطاع أن يسبق الروائي الكبير نجيب محفوظ، وأن يتبادل معه التجريب على مادة واقعية، وهو عندي أمر طبيعي، فالمطرچ الشاب حينذاك كان يعبر بالضرورة عن رؤية ما بعد هزيمة ٦٧، وهي رؤية متشابكة ومعقدة للغاية، فالعلم المتكسر يخلق نفسا قلقة وعقلا لا يكتفي بالتقيض على الملل الظاهرة الرابطة بين

الفعل ونتائجه. وإنما هو باحث عن العزل الكاملة هي الأسفلق، والمدفونة في طيات النفوس، والمعبر عنها في القلقات العابرة والكلمات المروعة والمرابا غير المضمومة، وهو ما قام الروائي الكبير بالكتشافه عقب الهزيمة في أعماله البائدة بمجموعة (تحت المظلة). وعلى ذلك خلق مذكور ثابت وقيلمه هذا جدلا بين رؤية السينمائي الشاب ورؤية الروائي الكبير من جهة، وأثار تفاعلا خلافا بين هاتين الرؤيتين ودينامية الواقع من جهة أخرى، كما فجر قضية مهمة من قدرة السينما الشابة آنذاك على إعادة صياغة واقعها ومادة هذا الواقع المصانعة قبلا في بنية درامية/قصصية تبدو



الرواية والتاريخ: مسيرة روائية للنهضة والسقوط

أ. نبيل بدر طبعان*

مقدمة

ربما كانت مسابقة السقوط، ومنها مسابقة النهضة، هي جذور محاولتي الروائية في السبعينيات. هكذا خاطبت (تلح الصيف) حروب ١٩٦٧ من دون أن تسميها إلا في الإهداء. وهكذا خاطبت (السجن) القمع السياسي، وخاطبت (جرماني) و(العسلة) حروب ١٩٧٢. وهما اللتان توازتا مع محاولتي في قراءة النقد الأدبي في النصف الأول من هذا القرن^(١). وفي قراءة مشروع علي حسين مروج^(٢) وادونيس^(٣). بيد أن الثمانينات اعطتني بي يند متصيفها إلى سبيل آخر يفرغ ويحدد سؤال النهضة والسقوط. بأسئلة العقود الأولى من هذا القرن، أسئلة الراعي والمستقبل، أسئلة الرواية والتاريخ. ولأن العدة التي وفروها أكثر من عقد ونصف قبل ذلك قد تكتشفت عن نقص فادح في الاسم والمسمى ليطل ونص ما كان منذ بداية النهضة - على الأقل - إلى راعين الكتابة، فقد عكفت على كم آخر من المصادر والمراجع. ووكدي أن الرواية هي - من بين رسوم كثيرة - بعض.

هنا، وعلى سبيل المثال والتحرير، أعود إلى عهد الرزاق عبيد الذي أشار إلى أن عصر النهضة، على الرغم من العفة الشمولية التي كان يتسم بها في تناوله لمشكلات التخلف التي ارتقى بها إلى مستوى الإشكالية النهضة، إلا أنه نادراً ما أولى المعامل الاقتصادي أهميته خاصة في تناوله لإشكالية الفئات الحضارية تجاه تقدم الغرب. سوى حالات نادرة، إذ كانت الحرية السياسية هي التي تهيمن على الفكر الاجتماعي العلمي^(٤).

* باحث وكاتب سوري.

لقد تأكد لي أثناء إعدادي لمشروع رواية (مدارات الشرق)^١ أن عددا من الكتاب والباحثين والمختصين قد كتبوا في الاقتصاد وفي سواء في سورية، مما - لا يزال - يغلب ظن الدارسين على أنه نادر في إنتاج النهضة. وذلك هي مغية الحدود الداتية للبحث ولما يقتضيه من التوثيق والأرشفة.

ضمن هوامش مئات المساهمات التي قضيت في البحث في مدونة النهضة خارج المألوف والمنداول، كتبت قبل عشر سنوات مقالين. أذكر فيهما بعضات الكتب المطبوعة والتي تنتظر الطبع في سورية حتى نهاية الأربعينات، وأكثر منها الآن، في الاقتصاد الهيراي، إصلاح الزراعة في سورية، التنظيم الداخلي والإصلاح الاقتصادي والاجتماعي، ولويس عطاالله: سورية الزراعية و الاقتصادية، ولمحمد السراج بالفرنسية: ضرورة الإصلاح الأرضي في سورية، وحموش بركات بالفرنسية أيضا: توازن الموازنة في سورية ١٩٢٠ - ١٩٢٨، ولويس سمارة بالألمانية: في السياسة الاقتصادية في سورية، ولعيد القادر العظم: الاقتصاد السياسي في خمسة مجلدات، ولعادل العوا: الفكر الاقتصادي لدى جماعة الإخوان المسلما، ولخير الله الجعفري تنظيم الإنتاج الزراعي لتأمين السلام العالمي - منشورات دمشق في سنيين الحرب ١٩٢٩ - ١٩٤٥، ولعسني باهي: مقارنات بين الأساليب الاقتصادية المتبعة في بلاديا ومن بلاد العالم، ولعلي أسعد الطنجي: النظام المالي في سورية.

فلذا أضفنا إلى ذلك مايتصل بالاقتصاد في الكتب الأخرى الموقوفة على السياسة أو النقابات أو المذكرات - على سبيل المثال: مذكرات خالد العظم - أو كتب التاريخ العام، سنين لنا أن المثن الاقتصادي لفكر النهضة في سورية يتطلب غناية أكبر، إلا أن كان الدارس لايفسح للاقتصاد في الفكر - وعلى المرء أن يأنه هنا بالجهود النيرة المتميزة التي بذلها بدر الدين السباعي وعبدالله حنا ويوعلى ياسين في إضائة هذه الصلعة المهمة والمعتمة من فكر النهضة.

لقد عدت في الإعداد لرواية (مدارات الشرق) إلى مائتين وثمانية وعشرين مصدراً ومرجعاً، تتوزع بين المذكرات والأزياء والغناء والرقص والسينما والمسرح والموسيقى والأمثال والألعاب والتشاليد والسياسة والاقتصاد والنقابات والتاريخ العام، عدا المجموعات الكاملة أو الأعداد المتفرقة من الدوريات^(٢) وكمااستبدت بي الدهشة والفضول حيناً، استبد بي الحزن حيناً، لمريين:

أولهما تركيز قوة السبعينات فصاعداً في درس النهضة على الأدبي والسياسي

والديني، وأحياناً الاجتماعي، وإعمال الجوانب الأخرى، والسبب الثاني كان هنر الطاقة والوقت، فالمعومة التي كانت تأخذ ساعة أو يوماً كان يمكن أن تأخذ دقيقة لو أن لدينا بُنيته - المصغير بذلك - معلومات. ولعل مايزيد هذه الأهمية عن المعلوماتية والفولكلور أن يجسدا لكاتب الفرد، آلاف المسامحات التي بذلها، فتلقي معدودات.

وانتقل الآن إلى الرواية،

(١)

لقد علمتني قراءة وكتابة الرواية ونقدها، قبل الشروع في (مدارات الشرق)، وعلمتني (مدارات الشرق) بخاصة، ألا أوفر طاقة ولا وقتاً في الإعداد للمشروع الروائي. ثم إن الخزن كل ماأعددته في اللاشعور، فلا أتطفل على عالم الاجتماع أو المؤرخ أو المفكر أو السياسي أو الفنان أو الفيلسوف أو عالم النفس، كل في ميدانه. وهي الآن تقسم، أستدعي من كل ميدان، سواء عبر العنوان اللاشعوري أو بالوثيقة، ماأحتاج لحظة روائية ما. وإذا كان هذا القول يستدعي التناسق وشبكة التصوص في الرواية، فهو يستدعي أولاً وأخيراً رؤية الروائي والرواية للعالم والتاريخ ولنفسهما عبر تمثيلهما للعادة الأولى، وإعادة إنتاجها فيها بالثبات الروائي والخصبة الروائية.

هكذا نأت (مدارات الشرق) عن التاريخ الرسمي وقطاعة أسئلة الثقافة العليا في الهوية والذات والأيدولوجية وسواها، لتشتغل في التاريخ المجهش والمحركات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والروحية المهيمنة والمقموعة، ولتقاطع هذا كله بما يحتل متن الثقافة العليا، ولتقدم جراء ذلك كله مساهمتها المتواضعة في وعي ساكن وما هو كائن، أملاً في نفع ما لمستقبل أقل قتامة على الأقل. ولعل الرواية، والأمر هكذا، أن تنتسب حقاً للثقافة الشعبية، هذه المساحة المفتوحة والمنظمة بأقل مايمكن من القواعد، والتي يغلب عليها الطابع المجازي والرمزي والطقوسي، وترتبط بالحاجات الروحية والهوية للفرد والمجتمع، كما عبر برهان غليون في (اغتيال العقل).

وهذا ومواء معاً لتقديم، أحسب أنه يعني أن الرواية العربية المعنية بالنهضة واليقظة - وأنى لرواية عربية ألا تكون معلية - أسئلتها الخاصة التي يتقاطع بعضها مع أسئلة النهضة أو دارس النهضة، ومن أمثلة ذلك هذا الذي يخص التعليم: ففي البحث نجد البابا بولبوس الثالث قد حثي بفتح المدارس في الشرق الأدنى، وبخاصة منه لبنان، في القرن السادس عشر، وتوجد بعثة للغتيان الموارنة إلى روما، ونعمداً

للويس الرابع عشر بتعليم اللبانيين المسيحيين، وتأسيساً مسيحياً للمدارس الوطنية في لبنان. كما تجد محمد علي قد أنشأ ستة آلاف مدرسة للاعلامه الذين تتراوح أعمارهم بين الثامنة والثانية عشر، عدا المدارس الحربية وأركان الحرب والزراعية والصناعية والطبية، وفي تونس للتجربة القينافية صدى.

صافاً تفعل الرواية يمثل هذه المادة سوى أن نرسم ونشامل نمشة أو تصور أو انجذاب أب أو أم أو طفل أو طفلة أو إداري أو شيخ أو فقيهم، إذ تُشيد قرفة حجرية أو غرقتان لتكوّنا مدرسة أو لإلهمهم ويُنشئ الفصل المدرسي في دخيلة التلميذ والأساتذ والأسرة، أو إذ يودع شاب إلى المجهول الأوروبي: بأية أحلام وخوف وأصداء لشهيق الأم ودعاء الأب؟.

هكذا تبدأ ولا تنتهي سلسلة الأسئلة المتبقية أو المأخوذة أو المأخوذة، ولاتتأ الأسئلة والإجابات تدوم في الفضاء من قرن إلى قرن، وفي تعاليم بالتعليم ومعها وبعد مطبعة البطريرك أنطونيوس الدباس (١٧٠٦) ومطابعته لكتاب المزامير، أو مطبعة عبد الله زآخر ومطابعته لكتاب ميزان الزمان (١٧٣٤) أو مطبعة بولاق (١٨٢١) ومطابعته لألف ليلة وليلة، أو مطبعة الطوبجية ومطابعته لكفيلة ودمعة (١٨٣٥)، والمطبعة لقطبي إلى الصحافة، والصحافة لتفنى إلى المكتبة والمكتبة لتفنى إلى الكاتب والمترجم والكتاب، والرواية تسأل: كيف كانت حياة مارون النقاش وهو يترجم بخليل موليير (١٨٤٧)؟ وكيف كانت حياة سليم النقاش وهو يترجم هوراس (١٨٦٨) ويمنونها: مي؟ كيف كانت حياة بشارة شديد وهو يترجم دومباس الأب (١٨٧١)؟ وكيف كانت حياة أدب إسحاق وهو يترجم لراسين اندروماك (١٨٧٥)؟ وكيف كانت حياة نجيب شرغور وهو يترجم الهيجو البؤساء (١٨٨٨)؟.

أما سؤال الحياة هذا فمجاله الروائي يتراس بين الحصول على النسخة الأصلية للكاتب المترجم والمعلم والمعيد والطويلة والفيلسوف والمرضى والمثقف والجزيرة التي ستنتشر الرواية المترجمة سلسلة، والفكرة التي يسعى المترجم إلى إشاعتها، وقارئة أوقارن سيفران: هكذا تستمال الرواية أحمد فارس الشدياق أو رقاعة الظهفاري عن نساء أوروبا، وتعلن خبيثة ما كتب، وقد تستعين من أجل ذلك بجزيرة مثل مرآة الأحوال (١٨٥٥)، أو حديقة الأخيار (١٨٥٨)، وليس فقط بالوقائع المصرية أو الجوانب،

تلك هي إذن الحكايات الصغرى، مقابل الحكاية الكبرى التي تصوغها العقود الثلاثة الأخيرة من النهضة والسقوط، فلهستغ أحد إن شاء حديث شيخ عصر ما بعد العداة

جان - فرانسوا ليونار في الحكاية الكبرى والحكايات الصغرى- تكن الحكايات الصغرى هنا لا تتعارض مع التعقيد التحريري للتحليل النقدي- بل هي تقوم به ومنه وله- ومثلما تعمل هاته الحكايات في رواية النهضة والسقوط على (الكبير) من الثقافة والمثقف وسواهما، تعمل على (المجهضات والسجناء والعاهرات والطلاب والفلاحين)، كما فعل ليونار برواة الحكاية الصغرى الموازية للحكاية الكبرى، سوى أن رواية عربية تشغل على (الفاعل) وليس على (التوازي)، ولأنني تحضر في القاع وهي الهامش- تاركة الحدادة التابعة لأصعابها- ومنصرفة عن خديعة الأفكار الكبرى إلى أسئلة الأفكار الصغرى والكبرى، ومنادية بالتوازي.

(٢)

ومما كان من ذلك في (مدارات الشرق) منذ جزئها الأول (الأشربة): رحلة التاجر الشاب الذي سيقود صناعا وسياسيا (سليم أفندي البسمة) بصحبة التاجر والمثلك المثقف والسياسي (الباشا شكيم) إلى برلين قبل الحرب الأولى- لقد عاد سليم أفندي يهجم بالسؤال هل يمكن أن نجد **الشم** في يوم من الأيام مثل برلين؟ أما الباشا شكيم فيؤكد لسليم «باريس أفضل ولندن أفضل من باريس» وسليم أفندي يتساءل عما إن كان لا يحل استغلال هذه البلاد أن يملكوا القلعة ماداموا على ما هم عليه، وما دامت الشام على ما هي عليه كل الدول يأخذ وهو يفكر فيما يمكن أن يفعل رجل مثله من أجل أن تصبح الشام مثل برلين- وبعد سنوات وإذ يرحل الأتراك يبدو سليم أفندي بلا مضادة ولا شباب ولا طفولة «مئات المئين كما رقة الجفن التي تغطي بالقلب، هكذا شيء يبدأ الآن من جديد، كأنها القيلامة». بينما الخواجة ثابت يزور البنديل الفرنسي، ويعرض بالبنديل الإنكليزي، ويسطر من البنديل العربي - الحجازي، مستشهدا بنصف المدارس والطلاب الذين كانوا لفرنسا في الشام قبل الحرب، وبترية جل الذين قاوموا السلطان على يد المبعشرين الفرنسيين، وينصف ديون السلطة التي لفرنسا بذمتها، وينقضي السلطنة للتنظيم الفرنسي منذ زمن بعيد هي محاولتها الخروج من الظلام أول مرة- «وسليم أفندي يعرف ذلك ويكرهه ويفر به في أن، وإذ يأوي تطلع له الشام، تمنع عليه التوم، وتتعلق له شاما أخرى، شاما جديدة- وإذ يرسل عينيه بعيدا، نحو مستقبل ما- يأخذ العشي ببحره».

في «الأشربة» سنرى لمبة شقيقة الباشا التي درست في المدرسة الأمريكية في

أزمير، واجادت الفرنسية والإنكليزية والتركية واليهانز، وسنرى مكتبتها الشخصية وسعيها إلى تعليم المرأة وتربتها بالحجاب ورميها له، وزواجها من الإنكليزي المستر بييجيت، وعونها لشقيقها في إدارة أمواله وصلاته مع الشركات الألمانية والبنوك الإنكليزية، وأخيرا، وليس أخرا: مع شركة أمريكية، وكل ذلك قبل سقوط المملكة السورية (١٩٢٠). وعبر تصوير الرواية لتأسيس الشركات الوطنية والأحزاب (سبعة أحزاب لمن شئ)، والمصحف والعديد من مفاسل الدولة العربية المستقلة الأولى منذ قرون.

من أجل التهضة ردد الياشا شكيم منذ سنين قسّم الجمعية العربية الفتاة أقسم بالله العظيم ويشرفني أن أعمل للتهوض بالأمة العربية، وفي تلمسه هو الآخر بعد سليم أفندي للمستقبل، يقرر إهداء شقيقته وزوجها الإنكليزي (البيت القديم)، فينقض المستر بييجيت بمرافقة وروعة هذا المصروح الشرقي، ويقول، ينبغي أن يتحول هذا البيت إلى متحف، فيهمهم الياشا: «وأعدا المستر بييجيت ولعينة بكثير من المتاحف، بيت حميه هو الآخر يصلح متحفا، بيوت حمة في الشام تصلح، بل ينبغي أن تكون متاحفه، يتقاطر إليها الزوار كما يحدث في برلين».

أقد عجل السقوط الفرنسي عام ١٩٢٠ والشام، حدة أو تحول دون أن يطفى أحد على أحد، لتفويض بالهنا، لكن أحدا منهم لا ينبغي تفويضه، لا الغرب ولا الغرب، كل يريد أن يفصلها على قدمه. الياشا شكيم يريد أن يجعلها برلين، والخواجة كابت يريد أن يجعلها باريس، الست لعينة تريد أن تجعلها لندن، والمستر بييجيت يريد أن يجعلها مزرعة، لوطنسي فيها الولد اند، بنت قطيش أو أمها أو صليحة يردن أن يجعلها حلبا لأفغانهن، والأمير دشايش يريد أن يجعلها إمارة أكبر مما جعل الإنكليز في شرقي الأردن لحيلازي آخر.

الأفراد قد رحلوا حقا، ولكنها لم تكد تنهض، حتى باغتها الجميع، واحد وهو يداري وجعها، والآخر وهو يتكلم كلما أزعجها (....) تكاد تنوء هوما ملتمت به هاتان السنستان، أو هذان الدهران، فبالقدر الذي كان كل شيء يبدو راسخا وأصيلا، تزعزع البنبان، ويهشم هذا الجزء من الرواية بهذه السطور: «وهكذا، من هذا الخريف الميكر إلى شتاء وشيك وقايش، تدور، تتطلع من فجر القرن - ربما - إلى شرويه، يزرع فضائلا بأولاء البشر الذين يتجددون به، وهم يتجدد - ومن عتمة أو ضياء إلى عتمة أو ضياء ترسل أشعتها، تمخر بهم، فذاك عيشهم، وتلك حكايتهم، لهندي الحائرين، وترفق الموجوهين، وترمي

الرأس الذي لا يرموي بحجر آخر أكبر، كي لا يهشم من بعد شقيق رأس شقيقة، أيا كان، وأنى كان، وتمضي لتشرّف المجهول القريب والبعيد.

(٣)

هكذا انتهت «الأشعة» لثاني «بنات نعش»، وترسم بطاسة هزيمة المقاومة وانتصار الاستعمار الفرنسي في العشرينات، فتوالي بنات نعش بكاءها الألمي له المنقوط. وفي هذا الجزء سنرى ذلك المثقف الذي هجس وهو يرقب وعيل الوالي التركي بأنه يقف على الحد الفاصل بين عصريين، أو الصراط المستقيم بين عهدين، سنراه ينخرط في عصية (الهد الحديدية) لمقاومة المستعمر، يعيد صياغة ما كان قد نقل في أوراقه من (طبائع الاستبداد)، فيتشكل فيما ذهب إليه الكواكبي من أن البدو حمية العرب والإسلام، ويشطب من الأوراق ما ساق الكواكبي في الخليفة العربي القرشي الذي يستبدل في مكة بسلطة الترك سلعة العرب. ويتعلل هشام الساجي - هذا هو اسم صاحبنا - للكواكبي بأنه لم يعش ما عاش هو. وثبت في أوراقه بغلبة أكبر ما حدد الكواكبي من مقومات الاستبداد أو نموّه في جهالة الأمة والجنود المنظمة، وشدد هشام على كلمة الجنود وأماط بالقواسم الدقيقة لحظة ما حدد الكواكبي من خوف المستبد من علوم الغرب، لا من العلوم الدينية. وعلى ظهر تلك الصفحة نقل هشام الساجي من صفحة أخرى مرة بعد مرة عبارة فولتير: «في كل ما قرأت لم أر إلا تاريخ الملوك، وما أريد هو تاريخ الناس، كل الناس». فلاحظ الآن بصراحة: هذا هو أيضا الشاغل الأكبر لي في رواية النهضة والمنقوط، ولأعبر الآن بصراحة عن خشيتي من أن يكون ما قرأت عن النهضة ليس غير الأفكار، وما أريد هو تاريخ الأفكار بما هو فصل من تاريخ الناس.

اجتمعت «بنات نعش» بين هشام الساجي والصحافية الفرنسية جانيث التي تعد أطروحة في الحب الجنسي عند العرب. وفي لحظة المنقوط وهزيمة الثورة الوطنية السورية، كتب التخيل هذه الحركة الروائية بما تعنيه من تعالق هشام المهزوم المعطوب وجانيث المتزوجة وغير الاستعمارية، كذلك ما تعنيه من تعالق هشام والحب الجنسي في التراث العربي (النفزاوي - السيهوتي...)، وإذا كانت هذه الصفحات وسواها قد جعلت الرقابة تلعب ناول الرواية لسنوات في الكويت ومصر والأردن والإمارات العربية المتحدة، فقد جعلت ناقدًا مثل عبدالرزاق عبيد يرى فيها توبيخًا لـ (مزمطة) الرواية

والروائي للمثقف الشامي النهضوي. وعلى الرغم مما أحسست به من ظلم هذا القول للرواية ولي، فقد كان له الفضل في تحريرني على تدقيق نور هذا المثقف في الجزء الثاني (التيجان) (١٣).

لقد انتهت «بنات نعش» والعشرينات بخطوتين للباشا شكيم وإهشام الساجي القريب للباشا، أما خطوة الباشا فكانت تأسيس النادي السوري الفرنسي. وقد أفاضت كلمة الباشا في حيلة افتتاح النادي «في التهضة التي تساعد الدول المتحضرة على بعثها في بلاد العرب وفي غيرها، وإن كانت تعيقها، أو تصادرها في الآن نفسه».

وأما خطوة هشام فكانت إعدادة لجريدة (آف ياء)، من قصاصة الشعار الذي توج بيهانات الثورة (الدين لله والوطن للجميع) إلى القصاصة التي ترجمت له فيها المست لبيعة عن أمين الريحاني تشبيهه لسورية بحية استيلاء فرنسا عليها بانكثرا في عصر شكسبير: «المدن تنمو، العمال يكثررون، التجار والطلاب، الراسمال الأجنبي يحكمها، الإقطاعيون لا يعرفون المساحات التي يملكونها، الأمراء يديسون أراضيهم بها يلزم الفارس من الوقت كي يقطعها، الفلاحون يرحلون دائما، وليس البدو قطعت، بلد الهجرات».

ARCHIVE (4)

<http://Archivebeta.Bakhr8.com>

في «التيجان» مضت الرواية بالحراك الاقتصادي والتجاري والصناعي (فعاليات الباشا شكيم وسليم أفندي وعارف بك القدمة وسري أفندي أبو الطير) والفلاحي (قرى مرجعين - الحرزة - المريجانة - الجولان - حوران) والبنوي (الأمير دشايش - بلدية - حمص - الجولان أيضا) والحرفي والسياسي والثقافي، مما اشغلت عليه، الأسرعة، ثم بنات نعش، إلى الثلاثينات، فتابعتم «التيجان» حيوات حسن ثيلة في معمل الدخان وديع الطازة في شركة باتا وعبدالودود المسعد في العديفة وتيميمر عبدالبر في وكالة السيارات وشمسي النعمة في شركة النسيج والتقابة والإضرابات، وهو وسواء في المحاكمات والسجون، وتابعتم «التيجان» الشيات الكمالية السابقة - نسبة إلى كمال أتاتورك - والمؤتمر الاقتصادي ومؤتمر الزراع (الملاكين) والمعارك الانتطابية. وتنظيم ملكية الأراضي، وصراعات البدو والفلاحين، والهجرات الفلاحية القسرية، وتحديث الزراعة في الجزيرة، والامتيازات للاستثمارات الأجنبية (الكهرباء والتماموي في حمص - الإسفلت والنفط في اللاذقية). وفي حياة هؤلاء الباشا شكيم تابعت الرواية

نشأة الحزب السوري القومي الاجتماعي والدراسة في الجامعة الأمريكية والعمل في شركة نفط العراق ومسألة النفط في سورية والعراق ومواجهتها (من مراسلات الست لمبعة لشقيقها وألبنه إلى مراجعة هشام الساجي لكتاب «النفط مستعبد الشعوب» إلى...).

أما في حياة بديع الطارة وهولو النكلي فتباينت الرواية التيار الشيوعي، وهي حياة علاء ابن سليم البسمة وجميل الزوب والشيخ ضياء غنوج تابعت التيار الإسلامي، وهي حياة نورس الأكاشي وهشام الساجي ومؤيد عبدالبر وحسام النقشة وزين العرب تابعت التيار القومي وعصبة العمل القومي. ومن فضل القول أن دور أولاء المثقفين في الحياة قد تضاعف في التيارات المذكورة التي كانت تيارات ثقافية بقدر ما كانت تيارات سياسية. وقد يكون من المهم أيضا أن أذكر الملكية والجمهورية في حيوات رشاد بك الجويري وعمر النكلي وسري أبو الطير والشيخ زين ومسلم دحة، والفن التشكيلي في حياة الشاب عدي البسمة التي ستعطي لوحاته الرواية عنوانها (التهجان)، وأخيرا وإليس أخرا: الموسيقى والرقص والثناء في حياة تزيال الصوان.

وهكذا تقوم أسئلة الرواية، كيف كان عيش دكتور في الهندسة الكهربائية عام ١٩٢٥، من كس يروهاهم وغربانهم وبازين إلى حمير ومشتق، ومن تربية الحاجة زوجة شقيقه إحسان بك الأكاشي إلى علاقته الجنسية بالإيطالية المتزوجة والكيلي، ومن أسداء الثورة ضد الفرنسيين إلى أسداء شعور الماسونية وغيرها في الشام، إلى مؤتمر قرنايل ومؤتمر زحلة وعصبة العمل القومي إنه نورس الأكاشي.

كيف كان عيش هؤلاء الباشا من أشعار العنتبي والبحثري وتاريخ المسعودي إلى هدايا عمته لميعة (بأبيرون وكولردج وجبران وجين أوسلن و...) إلى مجلة البلاغ أو السياسة أو البرق إلى صداقة نورس الأكاشي إلى حب تزيال الصوان وهنر بكارتها والتخلي عنها إلى كشوفات أوفاريت، وتعبير أنطون سعادة للإغريق بمسوفة أساطيرهم الكبرى من الأصول السورية، إلى صحبة روجينا الفلسطينية، إلى الرب الجديد الذي تصدع هؤلاء به هي لندن (في شركة الانكولو برشيان)، إله شرقي جديد للعالم، إله عربي، يا سلام!

إله النفط، وروجينا قد باعت الشرق كله بفرنك، أما هؤلاء فيرى الغرب «ناجر بلا شرف» (...). ما سمعت ولا قرأت من كذاب أو دجال أو مزور مثلكم، الحقيقة الوحيدة التي تعينهم هي حقيقتهم، العدل عدالهم والعلم علمهم، والعالم كنزهم وفرجتهم، وعدوهم أيضا، هو غريب عنهم حتى لو أراد أن يقترب».

وفؤاد يهتف بروجينا: «أنا سوري». لا تضحكي، أنا لسدت من هذا الغرب، ولا من ذلك الشرق». وينضحها بأن الفكر بالزيم (انطون سعادة) والمهادثرانية (المتوسطية)، والأ تفتر بما خلق يهويتها عبر مئات وآلاف السنين. وهكذا فالقومية السورية لم تكن في النهضة تعبيراً سياسياً وحسب.

ومع تزيق الصوان تكبر أسئلة النهضة وتصبح حيلة الفتاة الريفية الملشأ في كنف الخواجة ثابت، لتغدو علامة كبرى للثلاثينات كما كانت شقيقتها (نجوم الصوان) علامة كبرى للعشرينات في الجزين السابقين من (مدارات الشرق).

همن كياريه مدام وصال ومقهى مدام سيمون في بيروت، تبدأ تزيق الصوان وقد شرعت تتقدم مستقلة عن الخواجة، ومتصارعة معه. ومن مسرح تزيق الشام في بيروت ينتقل التطويل الروائي بتزيق الصوان إلى مسرح تزيق الشام في دمشق، لينفتح عيشها على نادي الفنون الجميلة (مسرحية أوديب الملك) وعلى أسطوانات مطرن عبيد، وعلى يدي يهاتيني الشرق (عارف العمود المرحوم محمد عبدالكريم) وعلى يدي البارون الروسي معلم البياتو والكمنا وابنته معلمة البياتو والروميا والتانغو.

في هذا العيش يقوم وينفضي حب فؤاد اليانسا وتزيق، ويتقدم وينفضي حبها وزواجها من نورس الأكاشي. وفي هذا العيش، إلى بروج المتوسطية الفرنسي، متقول تزيق لنورس الذي يحب شرعائيه ويخشى اضطراب الغناء، لا تحف الجديد يعيش والقديم يعيش، الدولاب مات، صحيح، لكن الموشح مثلاً، لا يموت. أمسي كان القوقس لرات، الآن يتراجع، وتسود الروميا والتانغو، لا أحد، لا أنا ولا قهري، يستطيع أن يستغني عن المذهبجية، وسيقول نورس: «أحياناً أحس وأنا أسمع هذا الجديد، بالفوضى، شورية. أفضل الذين يتدرون على أن يوافقوا بينه وبين القديم، ولكن أين هم هنا؟ هي مصر كثيرون». وستقول تزيق: «هي القديم الكثير الكثير الذي أحيه. هو يجري في عروقي، ولا ألتص أن الغناء المصري مسيطر». وسيقول نورس: «الجديد يجري في العروق أيضاً. الغناء، الفنون كلها حضارة. والحضارة هي الجديد. القديم وحده لا يساوي شيئاً».

وسيتكتب هشام الساجي عن تزيق وغنائها ورقصها في جريدته (ألف ياء): «الفن هن، لا قديم ولا جديد». وسيسيطر منه نورس، وستقول تزيق: «هذا هو الرقص الجديد يا أسنلا هشام. ألوان بديعة كما قلت، لا هن ولا رهز بصحبة كأس من العرق أو الويسكي، لبتك أضعفت، ألوان فيها استنبول مثل باريس وحلب وغرناطة».

وستكبر أسئلة التهضة أيضا مع هشام الساجي وزمعه من المثقفين، ليفقد علامة كبرى أخرى للثلاثينات، فقلد كان ثمة الحزب الواحد (الكتلة الوطنية)، ونورس الذي انخرط فيها إلى حين يخاطب هشام الذي حاز بها أيضا إلى حين معبرا عما يقاى به . وبهشام - عنها - الطريقة، الأسلوب يا هشام، الفرق بين الجديد والعتيق، بين عصري وعصر مضى، هذا ما يجعله يرى في الحزب الشيوعي وفي الحزب السوري القومي الاجتماعي، مهما يكن الخلاف معهما، طريقة عصرية وأسلوبا جديدا، بينما الكتلة الوطنية خلطة عجيب، والعتيق فيها على كل حال يضيع مع الجديد.

في قريتايل سيلتقي هؤلاء المثقفون بسواهم، وسيعلمون سعيهم إلى إحياء القرى وتنشيط العمال وتحسين المملك العقاري ومعالجة الإقطاع وعدم التعاون - كما ارتضت الكتلة - مع المستعمر. وسينشدون تأميم الشركات الأجنبية والتهضة الصناعية ولم شمل رؤوس الأموال العربية، والوحدة العربية لمن يتكلم العربية أو يسكن الأرض العربية وليس له عصبية ضدها: إنها عصبية العمل القومي.

وهما قليل سيلتقي بعض أولاء المثقفين بسواهم في زحلة، وفيهم من بشر (التيجان) مؤيد عبدالمير الذي مضى من السوفوية (الفرقة الغنيمية) إلى المائليا وتزوج هناك ثم طلق ثم عاد ليمرس في الشام، إلى عسك انتفاة طوي مضى من حماء إلى السوربون في باريس وهذا لهدرس التاريخ في تجهيز حماء وسيلج حسام في المؤتمر على صيغة الولايات العربية المتحدة، وسيلعن المؤلمرون همزهم على إصدار مجلة وتأسيس حزب وسيتجادل حسام ومؤيد وهشام في المثقف السوري والمصري والشرقي النهضوي، فيطاطب الأول الأخير، «المثقف الشامي الآن غيره بالأمس القريب، غيره قبل عشر سنوات أو عشرين، المثقف المصري أيضا، أظن المثقف الشرقي، من قبلنا كان أم من جيلنا أنت والأستاذ مؤيد، أو معن سبقوا، حتى من يدير وجهه عن هذا العصر، أطلقه يتبدل في هذه الأيام، ولم يعد كما كان». وكان حسام قد كتب: «لماذا يكبر المثقف الشامي عندما يهاجر المثقف الشرقي تكبر غالبا همومة، أفكاره، كتابته، عندما يهاجر ولو إلى بكر آخر في الشرق، لماذا؟» وما هو يتابع تسلاؤاته وقد نكّر هشام مستمعا بفصل المثقف الشامي من جيله ومؤيد وعن السابقين على التلطقة في مصر: «منذ بداية المقالة سألت يا أستاذي عما فعل المثقف الشامي بعد الحرب، ليس في الشعر أو في تراننا الأدبي، بل في سائر القضايا، الآن يبدو لي كأن دما جديدا يسري في المثقف المصري أو الشامي، في المثقف العربي».

وهي طريق العودة من المؤتمر يستعيد هشام تأكيد حسام على أن البذور التي نبتت الآن في الأرض الثقافية سوف تملأ دنيا العرب لعشرات السنين، من الدين والتراث الأدبي والفلسفي إلى القومية العربية أو السورية، من الأسورية والسينية إلى الاشتراكية والشيوعية، من الفنون والعمالية والتأرب إلى ما لم يعد يذكره هشام. ولكنه راء خليطاً في الثقافة والسياسة، وضرباً من المجهول.

بعد قليل - وقد اتصفت الثلاثينات منذ حين - سينشئ هشام وحسام ومؤيد (المكتب الثقافي) متوخين عمله في الشؤون الثقافية وحسب؛ وسوف يوزع البذور التي قد ينتش بعضها عاجلاً، وقد لا ينتش بعضها أبداً، لكن منها ما سيقطل يملأ دنيا العرب حتى نهاية القرن العشرين على الأقل، كما بات حسام يردد منذ افتتاح المكتب، ولا يخفى ما في هذه الإشارة إلى المستقبل، حتى يومنا هذا، من حرص الرواية على مخاطبة راعن كتابتها والمستقبل. وهذا أيضاً ما في الإشارة السابقة.

لقد أقام المكتب الثقافي محاضرات وندوات منها ما ناقش كتاب أنطون سمارة، (نشوء الأمم) وكتاب يوسف بزيك، (النقطة المستعبد الشعوب) وكتاب هنتر (كفاحي)، وكتاب عبدالرحمن الشهيد، (القضايا الاجتماعية في العالم العربي)، وذلك في الاشتراكية وحقوق الإنسان من أسرار إلى ظلال الحزن، وأخيراً، إن الرواية بهذه الحركة قد وصلت قارئها بشطر من تراث النهضة الفكري. وهو ما سيلي في عزم المكتب الثقافي على نشر الكتب تأمينا للتمويل. وفيما يفكر هشام بمجاردة النشر من التراث الشعبي الذي كان يلاقي ما ينشر منه دواجا كبيرا (قصة الزير - حمزة البهلوان)، وفيما يفكر بنشر مخطوطات الميوطي في النساء، ينهري له مؤيد: «تريد أن نجعلنا مهزاة الناس؟ قال حسام، مهزاة لمن؟ أنت وأنا عندما نراثنا، والمطابع تطبع لك ولي؛ تطبع للأساتذة. التجار سيقولوا إلى تراث الشعب كله - لا تقل لي - هذه طرافات وأساطير ما أنزل الله بها من سلطان. لا تقل - بذابات - ثولا أنها تراث الشعب ما كان الشعب يقبل عليها - رغم الجهل.

قال مؤيد: بل بسببه، ونحن تكفلنا بمحاربة الجهل عندما فكرنا بالمكتب، أم لا؟ قال هشام بعيداً، الميوطي عالم، وهو وغيره ما تركوا لنا في التكاثر والعشق غير العلم..

وسينشر المكتب - بعد نشر جريدة ألف ياء المقتطفات - كتاب مؤيد (العقاب الموهب) - إنه العقاب الذي فُصّ جناح له في أسكندري، ويوشك جناح له في فلسطين

أن يقص، كما سينشر كتاب هشام (المستبد الأعظم) الذي يتابع فيه أطروحات الكواكبي في الاستبداد ويطورها (انظر ص ٦٧٠ - ٦٧١)، وسنرى هشام في موقع آخر يسائل الحكيم (أي عبدالرحمن الشهبندر) عما قال منذ زمن في حكومة النخبة والحكم الاستبدادي، وهي توحيد نهجيهما البلاد للحكم الديمقراطي. ولا ننسى الرواية إنكار الحكيم ذات يوم على أحد أن يملك قلما أو يؤسس جريدة أو مجلة أو ينشر كتابا أو أيا من أعمال العقل ما لم يكن متخرجاً من الجامعة الأمريكية في بيروت، ومتصفاً من الطبيعيات والرياضيات.

وتبقى شخصية الشاب عدي البسمة (ابن سليم إقدي) الذي يأخذ الفن التشكيلي، كما يأخذ بيده أساتذته مؤهلاً، وإذ بلغ الأب على سبيل آخر في الجامعة الأمريكية، يعرض الأستاذ تلميذه ضارباً له الأمثال بكاليفورنيا الذي ترك المحاماة في الثلاثين إلى الرسم، وفان غوخ الذي ترك اللاهوت إلى الرسم، وسيزان الذي ترك القانون إلى الرسم، ورامبرانت الذي أراد له أبوه - كسليم إقدي - أن يدرس الطب، فدرس فترة ثم ودع إلى الرسم.

ويعرض مؤهلاً تلميذه على أن يدخل من الرسم بالأبيض والأسود مما ظل جورج سورا يفضل طوال معزوم على الألوان، كما يعرض الأستاذ تلميذه على فضلاء الألبان الذي يلف هشام والتبريق، ويرسم عدي بالفواشيش النوارج الفائرة، ويهيم قبيل سفره لمعرض مسيحي الرواية باسمه: القيجان.

لقد مارست الثلاثينات بذلك كله كما مارست بقانون تنظيم العشائر أو بقانون تنظيم الأحوال الشخصية (١٩٢٧) الذي نص على حرية الراشد في الاعتقاد ولتبدل الطائفة والزواج المدني (وأقل ذلك يعصف اليوم بلبنان عصفاً). كما مارست الثلاثينات بالثورة الفلسطينية (١٩٣٦) وباسكندرون وبسواها، لكن السقوط كان للتهضة بالمرصاد، لذلك تشغل الرواية على مؤهلاً عبدالبير، تاركاً هشام لوحات عدي العسافير، وقاصداً بيته، «يرتطم ويهوي والماء الموحل يملأ صدره ووجهه، وراحته تتزلقان على الطريق، ولما حاول أن ينتزع قدمه، أعجزه الوجد والوجل، فتأوه وغامت عيناه وهو يتلفت، والطريق تبهم وتعمر ثم تضيق».

تلك اللحظة التهضوية، ولحظة السقوط، ستواليان فكلهما في الأربعينات ومطلع الخمسينات، وسيجد لتلك الفترة جديدها في التهضة والسقوط، مما سنشغل عليه (مدارات الشرق) في جزئها الأخير «الشقائق».

وهكذا سيمضي السابقون ومن كبر ومن جد في «الشقائق» ليمضوا الحرب العالمية الثانية والاستقلال والتنظيم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الجديد، وصولاً إلى مفصل قيام إسرائيل ١٩٤٨، والمسلسل الانتقالي العسكري الذي سيفتح للنصف الثاني من القرن العشرين صفحة محلية وإقليمية ودولية في النهضة والسقوط. ولأن جل ذلك ما زال يشرد بظفوت أو بقوة في أجناب حياتنا، ولكي لا يطول الحديث أكثر، أدعه لرواية ولقارئها، واختتم بأسر آخر من الرواية التي تلت (مدارات الشرق).

(٥)

هنا (أطراف العرش) كانت أيضاً العودة إلى النصف الأول من هذا القرن. فها هي وتأملاً للحظة أخرى من لحظات النهضة والسقوط، تقوم على الأسئلة الروحية للفرق والجماعة بقدر ما تقوم على أسئلة العيش اليومي، ومن هنا تجسدت في شخصية الطويبي بخاصة، وهي شخصية خورية أيضاً. أسئلة العنن الشمسي والرسمي، أسئلة الأسطوري المكتوب والشفوي، أسئلة الاختصاص الآخر للذات لثاقلاً وسياسياً ومادياً وروحياً. أسئلة المحطات الجماعية لقرعة والجماعة في القتل والسلطة والعبادة والإيمان والحب والصدقة... وباختصار، حاولت (أطراف العرش) كتابة انقلابات المخيال العربي الإسلامي وغير الإسلامي من الخطاب الرسمي إلى الخطاب المضمج، خطاب الهامش والتجاع، فعملها إذن كتابة الطبقات الدنيا من التاريخ الديني والاجتماعي والسياسي الرمزي، كتابة المخيال الباطني، كتابة العوام وفي أسها (العجيب) الذي وسم شخصية تعسّن شداد بتقمصاته الانتقالية في (الشقائق)، كما وسم عالم الطويبي و(أطراف العرش).

قرب ختام الرواية يلتقي الجاسمي الكولونيل الإنكليزي كولن بالطويبي في منتصف الأربعينات في بيروت. فيكون من حوارهما قول كولن: «أنا مؤمن أن هي تاريخكم أيضاً ما يجعل ظهور شخص مثلك معقولاً أو طبيعياً، بل ضرورياً. منذ الخطوة الأولى وظهور الخطر في الطويبية أو العذراء في مانسستر، إلى الأفراد بحكم منطقة أو الحصول على كرسي في البرلمان، هكذا هي الطريق، من الدين إلى السياسة، بعد ذلك قد يكونان معا، قد ينسج الدين وثيق السياسة، قد يعود الدين وحيداً كما كان في البداية. والإيمان، العقيدة، أساس في سائر الأحوال، على الرغم مما يقال عن المصلحة، ويتابع

كولين الشخصيات لحظة الطوبى منذ بدايتها في العشرينات حتى نهايتها التي أزهت هيرى أن البداية للطوبى والشبان مثله أسسوا أحزابا. قد تزامنت وتداخلت. ويقول: «الطوبى والشبوي طلعا معا في هذه البلاد. بعد ذلك قامت أحزاب وجمعيات كثيرة، منها ما هو علماني. منها ما يناضل باسم الفلاحين وباسم العمال، منها ما هو ديني. وكلهم ضدك. أقصد: درويهم لتناقض مع ذريك. كلهم أحلامهم أكبر من أحلامك وأدواتهم أكبر من أدواتك. ومنهم من سيفوزك في الطوبى نفسها. بالتأكيد. ما يشغلي يا صديقي هو هذه البلاد التي يقوم فيها كل ما ذكرت دفعة واحدة. بعد عصر طويل سموت، وسموت من يتقود هذه الأحزاب اليوم. ماذا سيقضي منكم جميعا للمستقبل؟». وسيفضل كولين سؤالي: «ما الذي تعتقد أنه يبقى منك للمستقبل؟ الأحزاب الدينية والقومية والشبوعية تؤسس لمستقبل بعيد. الطائفية أو العشائرية أو الإقطاعية أو الشيلية لم تعد تلبي بهذا العصر. حتى لو عاشت مائة سنة أخرى. ليست تلك الأحزاب هنا وحدها من يقول هذا. نحن سيقناهم. بل منا نحن جاء قولها هذا».

هيرى الطوبى أن ما سيقضي منه كثير: «يظل ما يؤمن به. ما أمنت به الناس. لا تقل هذا لا يليق بالعصر. إذا كنت فمكك فمصرنا غير عصركم. كما إن الإيمان هو الإيمان في كل عصر». ويستجدلان في المظود وهي توريث الطوبى لابته. وهي كل توريث (أعمال أو الحكم) وهي المعجزة والخوف والمعجز والجهل الذي يفسر التوريث. ولقد صاغت مضروبات هذا الجدال حياة الطوبى ومجالاته. كما صاغت حياة ومجالات أجيال قبله ومعه ويعد حتى هذا اليوم. وإلى غد قد لا يكون قريباً فما النهضة إن وما المظودة؟.

خاتمة

الآن تدل الرواية بنهوضها وتعدت أيضاً بنهوض فكري. ومرة أخرى إن بعد مرة ما النهضة وما المظودة

نفس رواية ونفس روائي بالسؤال. وتدهشهما جراءة ناقد أو مفكر على صياغة الجواب القاطع المانع. كما يتشككان في الجواب. ويدعيان أن هاتيهما بزوايا أخرى للنظر. واشتداهما على المعجوز والمجهل والمفتب. يولد أجوبة أخرى بقدر ما يولد أسئلة أخرى. وربما كان سؤال الناقد والمفكر كجوابه. لا يستقيمان اليوم بفكر النظر في شغل الرواية والروائي. بيد أن هذين يقصان أيضاً بتعالي ورطانة ناقد أو مفكر. لذلك يصدعان بالدعوة: اقرأوا رواياتنا حتى يفهمي. «ربما يجمع - سؤاليكم وجوابكم. كفى

تعالها ورطانة.

لقد أمضى واحدنا أكثر من عشرين ألف ساعة خلال سبع سنوات وهو يقرأ ويفكر ويتخيل ويكتب، حتى أنت رواية في أكثر من القين وأربعمائة صفحة تكلمد السؤال/ الأسئلة، والجواب/ الأجوبة في النهضة وهي المسقوط، وباستفزاز تخاطبتكم (مدارات الشرق) الآن كما خاضتكم (مدن الملح) أو (التحولات) أو (الوباء) أو (مجنون الحكيم) أو روايات سابقة ولاحقة، فهي الرواية حياة، والنهضة مثل المسقوط: يقومان ها هنا، في الحياة. ولا بد للدراسة ها هنا - وربما في غير ذلك أيعلمنا - من الرواية، كما أنه لابد في مطلق الأحوال للرواية من الدراسة.



الرؤية السياسية والتشكيل الفني

في أدب «رشاد أبو شاور»

قصص الروائي

١٩٩٧ - ١٩٩٤

د. إبراهيم خليل*

١٠٩. استأثرت قصص رشاد أبو شاور، منذ البداية، باهتمامات الباحثين والناقد والدارسين. ويكفي أن نذكر منهم بدر الدين عروكي «١٩٧٦» ومطلب عمران «١٩٧٤»، ويوسف اليوسف «١٩٧٥»، وسحيلان سواح «١٩٧٧»، وميليد اليهش «١٩٨٠»، ومحمسن الطباط «١٩٨٠»، ومحمد بن رجب «١٩٨٦»، وحسن عليم «١٩٩٠»، ومصلاح هيدالله «١٩٩٠»، وعبدالرحمن مجيد التريمي «١٩٩٠»، ومحمود الزيماري «١٩٩٠»، وصبري حافظ «١٩٩٠»، وجبرا إبراهيم جبرا «١٩٩٦»، وشمس الدين جوشي «١٩٩٠»، وزباد أبو لبن «١٩٩٥»، وتزيه أبو نضال «١٩٩٥»، وغيرهم ممن لا يستح هذا المجال بتعداد أسمائهم، وذكر دراساتهم ومقالاتهم.

ولا يستغنى القارئ، مثل هذا الاهتمام بتخصصه القصصية، أو رواياته، أو كتاباته الأدبية الأخرى التي توجه فيها للأطلاق.

هالكاتب الذي ولد في «مكرين» من أعمال محافظة الخليل سنة ١٩٤٢، كرس جهوده للعمل، والنضال الفلسطيني منذ العام ١٩٦٨. وعد نفسه جندياً متطوعاً من جنود الثورة المسلحة التي انطلقت شراراتها الأولى عام ١٩٦٥.

وانتسب لإحدى الفصائل التي أخذت على عاتقها حروب التحرير لإنقاذ الأرض والإنسان، من كل ما لحق به من تشريد وإذلال وهوان. وتنقل بسبب ذلك من مخيم «التويمعة» إلى دمشق، فيبروت، وتونس، قبل أن ينتهي به المقام في عمان. واشترك في العديد من الغارات التي شنت ضد الكفاح الفلسطيني المسلح، بما في ذلك الاجتياح الإسرائيلي لفيلان عام ١٩٨٢. ولم يؤثر حرماته من الاستقرار في مكان معين على

* أساتذ بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

تجربته الإبداعية، فحافظ طوال السنوات الممتدة من العام ١٩٦٩ حتى العام ١٩٩٨، على جذوة نشاطه الإبداعي، وشعلة مثله الأديبي.

ففي عام ١٩٧٠ أولى مجموعاته القصصية «ذكرى الأيام الماضية»، بعد أن كان قد نشر معظم قصصها في مجلة «الأداب» البيروتية. ثم توالى أعماله، فصدرت روايته الأولى «أيام الحب والموت»، ١٩٧٣، ومجموعة «بيت الأخضر ذو سقف قرميدي» ١٩٧٤، ورواية «البكاء على صدر الحبيب» ١٩٧٤، ومجموعة «الأشجار لا تنمو على التفاتير» ١٩٧٥، و«مهر البراري» ١٩٧٧، ورواية «العشاق» ١٩٧٧، ومجموعة «بيتنا من أجل ذكرى صريخ» ١٩٨١، ورواية «الرب لم يسترح في اليوم السابع» ١٩٨٦، ومجموعة قصص عن الانتفاضة «حكايات الناس والحجارة» ١٩٨٩، ثم «الضحك في آخر الليل» ١٩٩٠، ورواية «شبابيك زينب» ١٩٩٤. وصدر له كتاب يضم شهاداته الذاتية عما حدث في بيروت ١٩٨٢، بعنوان «أم يا بيروت» ١٩٨٢، وكتب أعمالاً مسرحية صدرت منها: «الغريب والغريب» ١٩٨٤، وقصصاً للأطفال صدرت منها: «عشر الباسمين» ١٩٧٩، و«أرض العمل» ١٩٨٠، وأعلام الحسان الأبيض» ١٩٩٠^(١). أما أعماله القصصية القصيرة فقد صدرت في كتاب جامع بيروت ١٩٨٢، إلا أن هذه الطبعة لم ينع لها التوزيع بسبب الاجتياح الإسرائيلي، وخروج القنوصة من لبنان، فطاعت الهيئة المصرية العامة للكتاب طباعة الأعمال الكاملة بعد تأخير استمر نحو لعامة أعوام. ويأتي صدور الأعمال القصصية لرشاد أبو شلوز في سلسلة الأعمال الكاملة لكتاب القصة البارزين إشارة دالة على المكانة الكبيرة التي يحتلها هذا الكاتب بين كتاب القصة في الوطن العربي^(٢).

وهذا المعطاء القصصية المتنوع، الموصول، ينظمه فاسم مشترك، وهو الكتابة عن القضية الفلسطينية من الداخل، وربما كان هذا من أبرز الدوافع التي جعلت النقاد والدارسين يهتمون بأعماله القصصية، والروائية خاصة، فيثابرونها بالتحليل، حينا، والتقديم والنقد في أحيان أخرى^(٣).

وفي هذا البحث لن نكتفل ما كتبه رشاد من قصص للأطفال، ولن نلجأ عند مسرحية «الغريب والغريب» أو شهادته الذاتية «أم يا بيروت» ولا كذاية الناري «ثورة في عصر القردة» ١٩٨١، وإنما نتوقف عند قصصه القصيرة فننتبع لتأججه القصصية والروائي من البداية ١٩٧٠ إلى آخر مجموعة قصصية أصدرها وهي «الضحك في آخر الليل» وآخر رواية وهي «شبابيك زينب» ١٩٩٤. وهدفنا من هذا التتبع أن نستكشف في نظرية تحليلية تعتمد المنظورين الدلالي والشكلي، ملامح التطور التي تعبر عنها هذه القصص، وهاتيك

الروايات، وارتباطها العميق والعضوي بهيوم الشعب الفلسطيني، على وفق سيرورتها، وإطارها هي منعطفها التاريخي، بدءاً بنكبة ١٩٤٨ وانتهاء بانتفاضة عام ١٩٨٧.

١-٢. ذكرى الأيام الماضية، ١٩٧٠.

تمثل مجموعة وشاد الأولى «ذكرى الأيام الماضية» تصوريا لتمازج فنية وأدبية، مستمدة من أثر حزيران ١٩٦٧ وما قبله، وشينا من الانفتاح على تجربة المقاومة التي انبثقت من ظلمة النكسة، ومن ليل الهزيمة الطويل.

قسي قصة «بناق عتيقة»^(١) يعود بنا الكاتب إلى مطعم «التوتيمية»، وشكوى الرجال فيه من عدم وجود السلاح الذي يمكنهم من المشاركة في الدفاع عن الوطن، والتخلي عن دور المعتز الذي لا فاعلية لديه. وفي أثناء الانتظار، ويثما تأتي سيارة عسكرية ببعض البناق العتيقة، المستعمدة في الحرب العالمية الأولى، يصفي الرجال للمذايح، فيهللون لغير يسمعون من تقدم السوريين في الجبهة، وإسقاط خمس طائرات معادية، دون أن تكون لديهم أي فكرة عن مجريات القتال على الأرض. حتى إن بعضهم يقول: «سمعت من بعض الجنود أن القدس سقطت بأيدي الإسرائيليين» وهذا يجري فيما يحاول بعضهم الآخر أن يذهب أسود فشرج نحو الضفة الشوفية، فيم في رأي الراوي لا يحصلون إلا الهرب»^(٢).

<http://ArchiveBeta.Bakhr.com>

وهي قصة أخرى من زمن النابالم، يلاقي سائق سيارة المرسيديس العمومي نهايته العتمة، وهو يحاول الإسراع نحو الضفة الشرقية لتقهر، فعلى الرغم من أنه لم يقدم العون لأحد من أهالي البلدة، وامتنع عن نقل الراحين في القزوح، مستخدما سيارته لنقل أسرته وأولاده، إلا أن هذا الهدف لا يتحقق بسبب الغارة على السيارات، فقد تحولت إلى كتلة فاحمة، وابتعدت خطاء عن الوصول إلى الجسر، فلم يملك إلا الرجوع غربا»^(٣).

أما قصة «ذكرى الأيام الماضية» فيحاول فيها الكاتب المزج بين الحظتين - إحداهما: من النكسة عام ١٩٦٧، والأخرى من الأحداث التي وقعت عام ١٩٤٨، وأدت إلى سقوط القرية بعد أن لقي «أبو علي» الشهادة تاركاً زوجته «أم علي» لتقيم في مطعم «جباليا» بعد اللجوء. أما علي - ابنه - فقد اشترى - مثلهما اشترى أبوه من قبل - بتدقية لأنه سيحتاج إليها ذات يوم»^(٤).

وهكذا فابو علي الذي استشهد في فلسطين يترك عبء التحرير على أبنائه، وأحفاده، فالتضامن متصل والكفاح مستمر.

أما بقية قصص المجموعة فنلتناول نماذج أخرى. فهي «المصافير» نتعرف على متنازل ينتظر عودة الرفاق، وهو يحلم بأن يذهب المصفور، الذي جمع رفاقه قريبي النهر^(١٢).

وهي قصة «الرجال» نجد نماذج متناضلة: أبو جابر الذي يقتل أثر صمه - الذي أعدمه الإنجليز قبل عام ١٩٤٨ - وأبو عائد الذي ترك عمله في الكويت ليلتحق برجال المقاومة، «إن الشمس انفسى مهربا بعد الآن» وإن أقدم لكم بعض الدلائل لا يريح ضميري، لقد سمعت على المؤذن للعمل معهم هناك^(١٣).

أما «أبو عرب» فهو مع كل عملية يتفادها ضد المعتقلين ولادة جديدة^(١٤). وفي قصته «الشيء» فلسطينية^(١٥) تقف على نموذجين: نموذج من الجيل السابق الذي يضل الزوج على الصمود خشية العار، ونموذج من الجيل الجديد الذي يتطرق في مقاومة الأعداء، والتخطيط للأعمال القتالية، ويمثله «أبو عرب» ومجموعة أخرى من الشباب فتبصرهم إحدى النساء وهم يتجهون بأسلحتهم صوب الضفة الغربية من النهر، فلا تملك إلا أن ترفع صيرتها بالزغاريد، وعندما تغير الرجل العجوز بما رأت يحاول أن يتبعهم^(١٦).

وتتكرر هذه النماذج في قصة «كريات حورية» و«عودة الغريبة»^(١٧) و«الصوت والصدى» فالقصص - باختصار - تعود بنا إلى الزمن البلاقي بنكسة حزيران مباشرة، فيسلط الكاتب الضوء على ما حدث، وعلى تداعيات الأثر الذي تركته الهزيمة في النفوس، ورغبة الكثير من الأشخاص في محو آثار الهزيمة، بالتسرب على حمل السلاح، والاشتراك في عمليات فدائية ضد الاحتلال، وهو يختار هذه النماذج بدقة، ويسلط الضوء على لحظات قصيرة، متفصلة، من حياة الشطووس، مستمداً - في أغلب القصص - على المنولوج الداخلي، والتعب بالضمائر المتعددة التي يستند إليها «الحنكي».

١-٣. بيت أخضر ذو سقف قرميدي (١٩٧٤)

أما المجموعة الثانية «بيت أخضر ذو سقف قرميدي»^(١٨) ١٩٧٤ فإنها ما يجدد فيها القارئ أن الكاتب ابتعد عن طرح أفكاره طرحاً مباشراً، وجنح إلى الشعرية في السرد، والوصف، فحنن، في القصة الأولى، التي تعمل المجموعة عنوانها، إزاء طفلين يحب كل منهما الآخر. وها هو فارسيمان بيتا أخضر الجدران، قرميدي السقف، ثم يكتبان- تحت الرسم - هذا بيت حسن وزينب، وما أن يشعر القارئ بأن الحياة تصفو للعقلون حتى

يسمع صوت مزيج يشق الفضاء: إنها الحرب إذن^(١١١). ويتكرر صفاء الطفلين، ويمدوان بأقصى ما فيهما من سرعة، وقوة، لكن القذيفة كانت أسرع منهما «تدخرج رأساهما، ثم استقرتا متجاورين، كانا مثل برنقالتين ذابقتين أحدهما التصق بالأشجار، تناثرت التلاوين وطارت ورقة مرسوم عليها بيت أخضر ذو سقف قرمدي»^(١١٢).

وتتجلى هذه النزعة الشاعرية في قصة «ولادة فالشخص الذي تدور حوله القصة ينظر طفلاً، وهذا الطفل ثمرة حب عميق ربط بين الزوجة والزوج، على الرغم من الاعتراض الذي أبداه ذوقها. وهما ينتظران، وهو بهم بمفارقة المنزل للقيام بعملية فدائية، يرتدي ملابس، يحضن وجهها براحتيه، يخرج حين أعود في المرة القادمة يكون لنا طفل أو طفلة»^(١١٣). وتنتهي القصة بالتمساة «المناضل المتجه نحو الوطن، للأطفال، والناس».

ويزداد تنوع الأداء في قصص أبو شاور، وتتمدد رؤيته القصصية لتستوعب بعض عموم الإنسان. ففي قصة «الشجرة»^(١١٤) نجد الكاتب يتخلى عن الشخصية بمفهومها التقليدي. ومن الحدث بمفهومه المألوف أيضاً، ويقترب من القصة من الخاطرة، أو تنقل القصيدة الثورية. وتتناقض السطور لتصل بين خليج تونس، وفيتنام، وجبال السلط في الأردن، والذي يصل بين هذه الأماكن جميعاً هو أنها قلب مسابقة في وجه العدوان، أمريكا كان أم صهيونية، بالانكسار أو بالانحياز. أو بأي شيء. فالأوراق تغل طغسراً، والمصافير تفرق على الأغصان^(١١٥). وفي قصة «حالة حب» تدخل الوقائع بالأحلام والرؤى، ويتحول السرد القصصي إلى أبيات شعرية مقبضة، والحوار يتكرس بحوار عيلة وعنترة، والمكان مزيج من شتات المدن: أريحا ونمشلق والقاهرة، وعمان، وسويحج، والإسماعيلية، وبحر البحر، وأما السارد - في القصة - فهو عبدالله تارة، وهو الكاتب تارة أخرى^(١١٦). وفي «منشور سري للشراء»^(١١٧) نجد الكاتب يلجأ إلى تقطيع القصة، وتقسيمها في مقاطع، يتخذ لكل مقطع منها عنواناً فرعياً، نحو: «حدث في إسبانيا»، و«غدا»، و«الطروف»، وأسماء التسلطية الحسني، و«إعلان»، وأشياء على الهامش. وهذه العناصر - بطبيعة الحال - جعلت من القصة عملاً تمسح فيه عناصر شتى، ومناظر عدة، بعضها يعود بالفرائ إلى ثورة عام ١٩٢٩، وبعضها يرجع به إلى زمن كتابته القصة. وقد تكون هذه المحاولات التي بذلها رشاد أبو شاور لجعل القصة قصة جديدة، شكلاً وشعوراً، قد أفلحت في إخفاء بعض التنويع على أسلوبه السري، غير أن القصة - مع ذلك - ظلت تعاني من بعض الثغرات^(١١٨) التي عبرت عن أحدها قصيدة

البياتي المتحممة هي القصة^(١٣).

ولنتذكر الأجواء التاريخية التي تعود بنا إلى ما قبل عام ١٩٤٨ في قصة «عازف الأرغول». وهذه القصة تختلف عن سائر قصص المجموعة من حيث إن المؤلف يستخدم فيها الكثير من الأساطير، والزفاير الشعبية، ويمزج فيها بين العامة المحكية، واللغة الفصحى، مزجا لم يتيه جبرا إليه جيدا في مقالته عن «حكايات الناس والحجارة»^(١٤). فظاهرة استخدام العامة في قصصه سبقت هذه المجموعة. ويأتي استخدامه للعامة في الحوار خاصة، ملفتا للانتباه فالحكاية عن المختار الذي يريد أن يزوج ابنته من «وعلقاء» التي تكرهه، تنتهي بزواج عبدالله من «وعلقاء» ويصوغ العروسان حلتهما المشترك: استعادة الأرض التي استولى عليها المختار بدعم من الإنجليز، وبناء بيت جديد على قطعة الأرض^(١٥). ومثل هذا يزداد وضوحا باستخدام الكلمات العامة التي تصف المختار بدقة، ونعبر عن المستوى الثقافي للشخص، وهم من عامة الناس، ومن الفلاحين المسحوقين.

وهي هذه المجموعة قصة أخرى تشد من هبة القصص شيئا مقلنا، وهي «ثلاث قصص»^(١٦) التي تقود بالتوجه إلى المدينة بدلا من «القرية» أو «المطبخ» أو «القاعدة»، وهو - هنا - يتحدث عن مدينة صغرى - أصلا - لكنها امتداد، والصمت، بسبب الخراب الذين جاؤا إليها، واستبقروا فيها - هربا من الوباء، وببونها تملئ قمع الجبال، وهي منقسمة إلى مدينة ثرية، وأخرى فقيرة، وتنتابها رياح الخماسين في الخريف، فيمكن جوها بالخيار الكثيف، الطلق، الذي يقتلع البيوت من ثقب الأبواب وشقوق الشبابيك.

وهي القصة الثانية يصور الكاتب جنديا يمشي، «لم تسرح الطائرات الإسرائيلية ولمرج، في السماء» ولا تجد من تصدى لها، منكمها من تساؤلها هذا إلى التفكير في معنى الآية «والسما والطارق»^(١٧). وهي القصة الثالثة: «المقهى» مجموعة صغيرة من المثقفين تتحدث عن أحزائها الخاصة، وهمومها، متمثلة في الحصول على المال، وكثافة أعمال مسرحية جديدة^(١٨). ولبدو هذه القصة أجرا مما سبقها من قصص في انتقاد العمل الفلسطيني، وهذا يلقي الضوء على ما هو مشترك بين قصصه. ورواياته، لا سيما رواية «الكاء على صدر الحبيب»^(١٩) التي جلبت له مقاصد كثيرة.

٤-١. الأشجار لا تنمو على الدهان

ويبدو أن الشاعر أحمد دحبور كان معقا في قوله: إن المجموعة «الأشجار لا تنمو

على الدفاتر، ١٩٧٥، تمثل نقلة كبيرة في مشروع وشاد القصص^(١٢٠). فالتصية الأولى، على الرغم من بساطتها، وعالمها العقولاني، تمثل اتجاه الكاتب نحو استخدام الرموز. ولم يكن قد لجأ إلى ذلك من قبل. أما في القصة «الذي مات عند قمة الجبل»^(١٢١) و«احتفال أبي الطيب المتتبي»^(١٢٢)، وقصة «عكا والإمبراطور»^(١٢٣) فهي تمثل توجها جديدا آخر في قصصه. وهذا التوجه مبني عن نفسه بالعودة إلى التراث التاريخي، والخيال لعلاج مضمونه فيه، وإعادة كتابتها بطريقة جديدة تذكرنا بطريقة الكاتب السوري ذكرها تأمر في الاتكاء على النماذج التاريخية. واستخدام الأساطير. ففي قصة «الذي مات عند قمة الجبل» نجد المؤلف يرمز بجلال الدين شاه لفلاند الذي لا يستسلم، ويرفض الهزيمة، مثلما يرفض الخيانة، مفضلا الموت على كل النياشين التي يمنحها المحتلون معتلين بالفضول. لذا يخاطب جنده - وهم فئة قليلة قياسا للمتخاذلين، والمثعولين المستسلمين - بقوله: «ليس أنا من يستسلم، وليس أنا من يندم سلاحه، إن حوارهم تنتظروكم»^(١٢٤). والفكرة نفسها تتكرر في قصة «احتفال أبي الطيب المتتبي».

فالعصاة التي لقت مالا لكي تقاتل الشاهر الفارس تريد أن تنهي من الأمر بسرعة، ودون (شوشرة) لكن أبا الطيب، وهو مثلك من جرحان إلى الكوفة، يتسدى للعامة، ويمتثل سيفه القاطع، فهو «بهاره وأنيقة» لم يورس مع أن جواده قادر على مسايرة الريح^(١٢٥). أي أن الكاتب أعاد من النموذج التاريخي في تأكيد فكرة التعدي ورفض الإذعان، ورفض الحياة نفسها إذا كان الإذلال شئنا لها.

أما في القصة «عكا والإمبراطور» فقد عدل عن فكرة النموذج الرمزي إلى المدينة، فعكا هي التي تمثل السمود، ورفض الإذعان. ولهذا نجد تلاميذ يخاطب المدينة، في بداية القصة، قائلا: «لم هذه الأسوار أينها المدينة المجنونة؟ كل أسوار العالم لا تستطيع أن تصمد أمام الإمبراطور»^(١٢٦). وعندما تمتصني عليه أسوارها، وتستغزه مقاومة سكانها، وفادتها، يأمر بإحراقها. «بالتبران سوف تظل تشغل حتى تتحول إلى رمال»^(١٢٧). ويغلب السكان على التبران، ويصدون طلّاع المهاجمين مرارا. فيصيب الرأس الجنود، ويقترحون على الإمبراطور أن يفتح مدنا أخرى «هذه المدينة لا تستحق منا نظيفة واحدة». ويصر الإمبراطور بهذا الرأي، ويبتعد عن أسوار المدينة طامعا في احتلال مدن أخرى^(١٢٨).

وهذه القصة - مثلما نلاحظ - تندرج إلى جانب القصصين الأوليين فيما يعرف بإعادة كتابة التاريخ، والكتابة - هنا - ليست غاية في ذاتها، بقدر ما هي توظيف له، أي للتاريخ.

وإعادة صياغته، مع إضفاء الكثير من النأويل، والتفسير الذي يجعل من الكتابة رمزية، تعبّر عن الحاضر مثلما تعبّر عن الماضي. وقصص «أبو شاور» الثلاث تخطو من الاستغراق، الذي يميز الكثير من القصص ذات المنحى التاريخي، فحرصه على أن يكون كاتباً جيلبيريا، يثقف القراء، ويصقل وعيهم السياسي، والتضائلي، يمنعه من أن يصوغ التاريخ صياغة مفرقة في الرمزية، بحيث يستعصي فهم النص إلا على من كان وعيه يشارب وهي الكاتب نفسه. فهو يكتب عن الناس، وعن مشكلاتهم اليومية، والمصيرية، من الداخل وليس من خارج، والكتابة من الداخل تتأبى على الغموض، والرفض الاستغراقي، ولا تستسلم لأوهام التجريب.

٥-١. مهر البراري (١٩٧٧)

وفي مهر البراري ١٩٧٧، يعود رشاد ثانية إلى الماضي، ولكنه في هذه القصص يتوقف عند ظروف الكتابة، والاستيطان اليهودي في فلسطين، وحرب عام ١٩٤٨، وكأنه يريد أن يسمم في كتابة التاريخ، على نحو مغاير لطريقة المؤرخ، الذي يذكر الحوادث بعيد تأمل، دون تخييل، أو خروج عن الواقع العرفي.

هنا قصة «الجنة الجارية»^(١٧) وفي القصة على شخصية (الحاج يعقوب) الذي عرف بشدة تجاه الفلاحين، ونهجه في شراء الأراضي، وصلاته المشبوهة بالمهاجرين اليهود الذين اقتشأوا لهم مستوطنة على مقربة من القرية. فما كان من «محمود الحواش» إلا أن اسفل حذرا، وقتله، وانتزع سلاحه، ووارى جثته، ملتجئا بفياض غزالة وزهيدة، وهما هذاتين.

ولمعد بنا قصة «الأعداء» إلى حرب عام ١٩٤٨ عندما سقطت إحدى القرى، فالتجأ سكانها إلى قرية أخرى^(١٨). لكن الكاتب لا يكتفي بالتوقف إزاء النتيجة المأساة، وإنما يعود بذاكرته للوراء، فيستحضر الحدث، بالتفصيل، من خلال التركيز على شخصية «مرشد عليان» الذي هتف بالأهالي قاتلا، «طاب الموت يا شباب» فيتمكن الشباب بعد ذلك، من صد الهجمات، واحدة بعد الأخرى، غير أن الطائرات والديابات، ثم خلو أيديهم من السلاح الجيد، يجعل محمودا يقترح الرحيل عن القرية إلى «بيت جبرين»، فما كان من الشيخ مرشد إلا أن رفض الفكرة^(١٩) مؤثرا الاستشهاد على فراق التراب الذي أحبا^(٢٠).

ويكرر الأمر مع الابن، فعندما تسوء الظروف، وتضطرب للتزوج إلى «أريحا»، يرفض

الرجل ليظل قريباً من بلدته الأصلية، يشم الهواء النقي القادم من هاتيك الناحية.

وترى الكاتب - في هذه المجموعة - يلج إلحاحاً شديداً على موضوع الرجل، فهو يكره التزوج كرهًا شديداً، وما من قصة إلا وتشير إلى ذلك، سواء على لسان الشطوط، أو نتيجة العواطف البوذية التي تنمطض عنها فكرة الرجل دائماً، وهذا واضح جداً في قصص: «مملوع القنطين» و«غريب في المدينة»^(١٧) حيث يوسف - المقسم في الجنوب اللبناني - «حزين، ويكره الموت، ويكره الطائرات الإسرائيلية، والآلاف الأشياء الرديئة»^(١٨)، فما الذي أقاده الرجل من «أريحا» وهو «واجه الموت عشرات المرات»^(١٩)، ومع ذلك فإن مواجهة الموت - عند يوسف - أهون ألف مرة من التقلع غرباً في مدينة لا يعرفه فيها أحد...^(٢٠) على أن الرجل، إذا كان يهدف للتغريب، والقتال، فامر يؤثره الكاتب، وتأثره شخصيته، ففي قصة «عبدل العجل»^(٢١) نجد بطل القصة هائلاً بإقامته في الأعراس، على نحو ما وجدنا يوسف في قصة «غريب في المدينة» فهو يخاطب حبيبته قللاً: «انظري حوالك، هذه الطبيعة مذهشة، إنها الآن معسكر، قبل أن تأتي كانت مجرد طبيعة جميلة، مجهزة» لقد حترنا الصخر، وأخرجنا الماء، وتآخينا مع الطيور... ذات يوم ستكون هذه الأماكن حقائق للشعالي»^(٢٢).

ومن قصص هذه المجموعة نذكر قصة «مهر الهراوي» بأجواء تختلف عن أجواء القصص الأخرى، ففيها يبدو الكاتب وكأنه يرد، بقصته هذه، على قصة أخرى لركوبيا تاجر، عنوانها «التموز في اليوم العاشر» فصاحبنا في القصة بشري مهراً برأى يثمن بخص، وبعد أن يسطع عليه للبيت، وتراء المرأة، تقول له: إن هذا المهر مصري، أصيل، لا يقدو بئس، فيرد عليها بأنه سوف يستعمله في الحرت والدرس، وإن هذا يحتاج منه إلى ترويض سيظل عبيداً لبعضة أيام، لكنني سأجوده، بعدئذ أطعمه القمح المجروش، السيل بالماء، ثم أجوده، وأطعمه الشعير، ثم أجوده وأطعمه التبن، ثم أضع «التبر» على منكبتيه المريطين، وأجعله يجر سكة المحراث»^(٢٣) غير أن الريح لم تجر بما تشاؤه سفن هذا المزاج، فما إن تسنى للحصان أن يطل برأسه من الباب، حتى انطلق كالسهم، ولم يستطع الرجل رده، وأسقط في يده، بعد أن تخلص من جواده الهزيل السابق.

وهذه القصة تمت بسبب واضح إلى قصة سابقة، وهي قصة «الذي مات عند قمة الجبل»، والقصة «مكا والأمبراطور» من حيث إنها جميعاً قصص لمسجد القوة، وتدعو إلى عدم الإذعان، وهي تتفق مع القصة «الأشجار لا تقو على التقاتل» من حيث إنها

لتوسل بالرمز للتعبير عن الفكرة، وتشارك مع قصص أبي شاور الأخرى من حيث إنها دعوة واضحة، وجريئة، إلى كتابة قصصية مفتوحة تحاور القارئ، وتحسب للمتلقي حساباً جيداً.

٦-١. بيتزا من أجل ذكرى مريم (١٩٨١)

وأما مجموعته «بيتزا من أجل ذكرى مريم»^(١٠) فهي أنضج مجموعات القصصية، ولعل القصة التي تحمل المجموعة اسمها قصة جديدة، وتمثل نقلة في المنهج الفني لدى الكاتبة^(١١). فمن خلال الحديث عن مريم المتوفاة، ومن خلال البوح الذي يعبر من خلاله البطل عن مأساته التي خلقت في جسمه علة مستديسة، ظن الأطباء أنها قرحة في المعدة، أو القولون، وهي - في حقيقة الأمر - علة سببها وفاة مريم التي قتلت وفي أحشائها طفله المنتظر، ويقضي حياته منتظراً، وعندما يدلف إلى أحد المطاعم يطلب البيتزا له ولها، وعندما يمانه النادل: إن كان ينتظر أحداً، يظهره أنه ينتظرها منذ سبع سنوات، بل من عشر... وربما قضى العمر كله في الانتظار... وكل ما يشعاه هو: «إن تأتي رصاصاً طائشة، أو مقبوضة، في يدي، أو في الجيوب، وتخترقني، وتأخذني هناك... إلى أبدي... قرب القبر في عمان...»^(١٢). وهو، في بحثه، وانتظاره، يتذكر الماضي، يتذكر أيام جامد الذي حمل الهندية والنحل بالشيخ عز الدين.

ويستوقف من شطحاته، وذكرياته، فإذا هو يسأل، واللهفة تعقد لسانه «ألم تات مريم؟» ويجهجه أحدهم: «بلى، جاءت، وانتظرتك... ثم ذهبت»^(١٣) وتحقق أمنياته، وقادته رصاصاً طائشة، وتضع حداً لمرضه، «الرصاص يخترقني، ويقلب جسدي، وأفهام الأرواح تخرج من بدني، وتطأ في الفضاء الوعادي»^(١٤). والضعفاء في «بيتزا من أجل ذكرى مريم» كثيرون، ولا تقتصر التضحية على الناس، بل تتخطاهم إلى الحمام الذي يتعرض لرصاص الأعداء الطائش.

٧-١. حكايات الناس والحجارة (١٩٨٩)

وإذا تجاوزنا الأعمال القصصية التي جمعها المؤلف في مجلده الأول، إلى مجموعة «حكايات الناس والحجارة» (١٩٨٩) وجدنا يشرح طريقته في الكتابة شرحاً واضحاً، لا يعمل التأويل، فهو «هكم في يد شعبه»، والقصص التي يكتبها ليس هو من يؤلفها بل

الناس، وإنما يقتصر دوره على إعادة الصياغة^(١٩٩)، لذا لا نجيب إذا وجدنا لغته في هذه القصص هي الكلام اليومي، الذي يجري على السنة عامة الناس من كبار أو صغار، وعن رجال أو نساء. وهذا المظهر الأسطوي، الذي استحوذ على اهتمام جبرا إبراهيم جبرا، في نقده لهذه القصص، ليس جديداً، وإن بدا أنه هو المظهر المثلث للظفر، فهي قصة «عليهم»^(٢٠٠)، وهي أولى قصص المجموعة - نجد أم حسن تقول لزيتب: «عليهم يا زيتب، عليهم... انتقم لي لجوزك... اللي هي السجن بين أيديهم... عليهم يا أم علي... عشان روح الشهيد أبو علي اللي قتلوه وهو راجع لأرضه وداره»^(٢٠١).

وفي القصة الثانية «مُتَيَّزَة» نجد الحوار بين امرأة وضابط إسرائيلي حول هذا النوع من القول: فهو لا يعرفه، لأنه غريب عن البلاد «بتمرفش شو بتيت ها الأرض ويتقولوا إنها أرضكوا»^(٢٠٢). وفي قصة بعنوان «ارحلوا»^(٢٠٣) نجد الحوار ينتهي إلى حل مرض بالنسبة للمرأة: «بينا إياكو ترحلوا، لازم ترحلوا... إذا بدكو ترحلوا وترجعونا وغير هيك ما هيش حل أبداً...».

أما شخصيات القصص فهي منتقاة من «اليوم» الانتفاضة اليومية: طفل صغير يسأله الإسرائيليون عن علمه، ربي الجلالة فيملهم على أخيه محمد، وعندما يداهم الجنود المنزل، ويسألون عن المعلم (محمد) يعرفون أنه طفل لا يبلغ الثالثة من عمره^(٢٠٤)، وفي قصة «الوطني»^(٢٠٥) يوفئنا المؤلف على نموذج «البحار» الذي رفض بيع التلحوم غير المحلية، ولا سيما لحوم الخراف المستوردة من مزرعة شارون^(٢٠٦). وفي القصة «الولادة» يعرفنا على نموذج آخر أبرزته الانتفاضة، وهو امرأة تضع الحجارة في أسرة المواليد الجدد^(٢٠٧).

ويبرز في المجموعة معنى الكاتب إلى إيجاد كتابة قصصية تعتمد المسرد الكليل، وهو أمر كان قد ظهر في مجموعته الأولى: «ذكرى الأيام الماضية» ولا سيما في قصته «العصافير» التي ألمحنا إليها في السابق، وفي «مكايات الناس والحجارة» نجد قصصاً مكثفة جداً، منها قصة «ارحلوا» و «المعلم» و«الوطني» و«الإعدام» و «الفيلسوف» وغيرها، ويتعلق هذا الاتجاه في مجموعة «أبو شارون» الأخيرة، الضحك في آخر الليل^(٢٠٨).

١- الضحك في آخر الليل (١٩٩٠)

وقد لغت هذه الطائفة عدداً من الناصريين، منهم: شمس الدين موسى^(٢٠٩) (١٩٩٠).

وصبري حافظ^(١٢) (١٩٩٠) ومحمود الرضائي^(١٣) (١٩٩٠) وعبد الرحمن الربيعي^(١٤) (١٩٩٠) وصلاح عبدالله^(١٥) (١٩٩٠) وحسن حميد^(١٦) (١٩٩٠) فهي القصة «الباشرين الأزرق»^(١٧) مثل السرد الكثيف الذي يعتمد فيه الكاتب الكلمة الشعرية للتعبير عن مواقف تختصر الزمان والمكان. أما الحدث فيبدو شاملاً عانياً بسيطاً كأي شيء عادي يحدث للإنسان في حياته اليومية. وأما القصة «الحياة»^(١٨) فيجمع فيها الكاتب ثلاثة مشاهد قصيرة جداً تُلّف في مجموعها حدثاً بسيطاً لا يختلف عن أي حدث عادي، وقصة «بهمي»^(١٩) هي الأخرى تصور مشهداً قصيراً يتبع في أحد السجور، وهذا ينسحب على قصص أخرى منها القصة «الكيس الأسود»^(٢٠) التي تصور بكلمات موجزة رجلاً يظلل التحديق في التوجوه حتى تدمع عيناه^(٢١). والصحيح أن معظم القصص - في هذه المجموعة - تعتمد هذا اللون من السرد المكثف، إلا قصة «الحكاية الحقيقية» عن الولد الذي رفض أن...^(٢٢) فهي القصة الوحيدة التي يعتمد فيها السرد - وطول - بحيث يستوعب أبعاداً قصية في الزمان - ضمنية في المكان.

ونحن لا يهمنا ما يقوله الراوي من أن القصة قصة حقيقية، وواقعية، وأنه بروايتها لنا يكشف عن خفايا الأسرة التي انتمت على أسرارها، والأم التي أخبرته بحكايتها. ولا يهمنا أن يذكر الكاتب نفسه - وأنه هو الراوي - أنه يقرأ في شاور، نعم، الكاتب الذي قرأ له بعضكم، والذي سمع به بعضكم، ولم يقرأ له، بسبب سوء توزيع الكتب في الوطن العربي^(٢٣). فكل هذه المقدمات، والعبارات، تريد إيهامنا بأن ما يذكره المؤلف في القصة، لا علاقة له بالتخييل السري، وأن دور الراوي لا يتعدى نقل الحديث بنوع من النسيجة التي تقارب الفن. أما الاستطرادات التي أضخمها الراوي في القصة، مثل الحديث عن الفيديو الذي أعطيه لعب الضيوف بمفاتيحه، فهو - أيضاً - لا يبدو أن يكون وسيلة يلجأ إليها الكاتب لإثباتها بصحة ما يروي، وأما كلامه عن الأرجيلة، فهو - أيضاً - من باب التلطيع، لأنه يزيد للقصة السبيل في غير اتجاه، وأن يحمل سرده القصص على محمل إثارة النفس المتقطع الذي يتردد بين ماضٍ غير، وحاضر آتي، ومستقبل آت. وعلى هذا النحو ندرك مراراً من ذكر المقهى، والصديق القديم (.....) الذي لا يذكر لنا اسمه، وكأنه تراجع عما اعتزمه من إغشاء الأسرار - وإعلان المخبوء، ويذكر الرجل من بيروت في إشارة سريعة إلى علاقة الكاتب بالراوي - واتحاد معه، وتماحيه فيه. وقد عزز هذا كله، وفراء، ذكر البغلة التي ولد فيها الراوي، وهي قرية «كروين» التي ولد فيها القاص. في مقابل هذه الإشارات يكشف لنا الراوي عن الجوانب

الداخلية والنفسية، من محدثه (محمود) فهو مثقف، أنا، وأنت، والمثقفون، لهذا المقياس، وهو - أي محمود - يقدر «هنجوي» أكثر من كتاب ميديين آخرين^(١٣). الأمر الذي يعني لشعبي الراوي في صديقه، حقيقة لا مجالاً - فالأشيان - الروائي ومحمود - يختلفان في الظاهرة، ولكنهما شخصية واحدة في الباطن.

على أن الحكاية التي مهد لها المؤلف بكل هاتيك المقدمات، والإشارات تبدأ بإعلان محمود أن زوجته حامل، منذ أحد عشر شهراً، وكأنها، هو وزوجته، طفلان - في أول الأمر - أن ثمة خطأ في الحساب^(١٤)، أو أن العمل قد يكون كاذباً، إلا أن حركة الجنين تؤكد للزوجين بطلان هذا الظن. ويؤكد لهما أحد الأطباء - بعد الفحص الشعاعي، أن الجنين مكتمل النمو، وأنه يجب أن يولد. ويكتشفان أن الوليد لا يريد أن يخرج من عضة الرحم، وهو - خلافاً لما هو معروف ومألوف - يستطيع الكلام، ويصر على أنه لن يولد، فيقرر الطوبى إجراء عملية قيصرية، فيقول الجنين بعد أن يسمع ما يسمع عن العملية: «لا أعني نفسك، لن أخرج. حتى بولادة قيسرية»^(١٥)، ولأن الراوي يشك فيما يسمع - وهذا الشك أيضاً أسلوب يعتمد الكاتب لإيهامنا بصدق الحكاية، وأنها حقيقة فعلاً - يقرر الذهاب إلى المستشفى، ويسمع بنفسه الجنين يقول: «لن أخرج. أنا هنا ميسوط، لتلقون بي حيث تشاءون، لأنني أنظر لأي شيء» - فهو سيمتكنكما لتجملتان عن المطارات، والحدود، وعن الموت، والقتل، والسجون، فقررت ألا أخرج أبداً...»^(١٦).

بهذا تنتهي الحكاية، مع أن الراوي يواصل سرد ما جرى للزوجين، وسفره والمطاردات وتعليقه المباشر على ما روى، وتفسيره له، وإصراره على أن الحياة تستحق أن نعيش، وأن يولد الأمثال في الشهر السابع، ليتمتعوا بشهرين إضافيين. عندما تزول الأسباب التي منعت الجنين من الولادة.

ونبدو لنا روح التكة واضحة في هذه التصة وضوح الشمس، ولربما رغبة قوية في المزج التسمي بين التكتيك والتكتيك. فالتوقع الذي تعيشه شخصياته واقع لا يمكن التمييز عنه إلا بلغة التهكم، والسخرية، والمفارقة.

٩-١. ونستخلص من هذه الجولة في عطاء «أبو شاور» التسمي جملة من نتائج أشرفاً إليها في مقدمات تعتمد تحليل التصوص من منظور الدلالات والتركيب الفني.

فقد احتلت قضية شعب فلسطين وكفاحه حجر الزاوية في جل ما كتب من قصص، وشملت اهتماماته ذكريات ما قبل عام ١٩٤٨ ونكسة حزيران يونيو (١٩٦٧) وظهور المقاومة، وما تخللها من تداعيات شملت الحياة اليومية للمناضلين. والتقل من قاعدة

إلى أخرى، ومن ساحة للعمل الكفاحي إلى ساحة أخرى، فضلاً عن تأثيرات الحرب المستمرة في الجنوب اللبناني، و الانتفاضة الشعبية، وما أحدثته من اهتزازات، أضفت تغييراً نوعياً على أنماط السلوك. وقد رافق ذلك كله حرص لافت من الكاتب على تصوير حياة الشعب الفلسطيني من الداخل -ضارباً بذلك مثلاً المثقف العضوي الذي لا يتعالى على الناس البسطاء- والمصحوفين، بل ينصهر في العمل الجماهيري، ويستلهم إبداعه من إبداع الطبقات الفقيرة، على مستوي القول والعمارة، أو الفعل والتطهير. لذا جاءت قصصه بسيطة في تسييجها العضوي، والرمزي، والتاريخي -بعيدة عن الاستفلاق، والغموض المفتعل، التابع من التجريب الشكلي، المجاني، الذي يجد فيه بعض الكتاب مقياساً للزهو- وسبيلاً للاشتداد عن القارئ.

١-٢. وإذا كانت قصصه تنزع في كثير من نماذجها إلى الماضي، يتتبع التمثال الفلسطيني قبل عام (١٩٤٨)، وتصور نماذج من الكفاح الوطني عبر فضاء من الذكريات التي يشتملها الكاتب في التسوس من خلال الأنشغاس، والعكبات، وإيهامات الجراح، والشهادة، والثراب، فإن رواياته هي الأخرى تنحو هذا المنحى، وتذهب هذا العنكب. ففي روايته الأولى «أيام الحب والموت»^(١٢٢) يعود بالقارئ إلى السنة (١٩٤٨) فما قبل. من خلال التركيز على بقعة ذرية (ذكرين) إحدى قرى محافظة الخليل^(١٢٣)، وتبدأ الرواية بظهور «بنات نعش» في السماء، في وقت تجميع فيه (مريم) أم (محمود) زوج (عبدالله سلمان الفلاح) نباح كلب مشغوم، ينذر بموت رجل مهم^(١٢٤). فيكتشف القارئ - فيما بعد - أن هذا الرجل المهم، ما هو - في الواقع - إلا عبدالقادر الحسيني، وما بين رؤية «بنات نعش» ومصرع الرجل، واستشهاده، تجري أحداث القصة، فيتذكر الراوي حكاية (سلمان الفلاح) مع الأرض - وقصة القرية مع عشيرة (العواونة) وزعيمها (هاجم) وقتله بجنون^(١٢٥) أحد أبناء القرية (ذكرين) عندما حاول الاعتداء على (حلو) ويتزعم ابنه (داهم) العشيرة، ويلجأ الزعيم الجديد لأساليب متعددة ومختلفة للحفاظ على مركزه، منها التعامل مع الإنجليز زمن الانتداب، وبيع الأراضي لليهود، بما هي ذلك تلك الأرض التي أنشأوا عليها مستوطنة عرفت باسم «كيانية موسى» وهي المستعمرة التي تزعج القرية باستمرار، ومنها ينطلق الهجوم على (ذكرين) وغيرها من قرى الخليل سنة (١٩٤٨).

ويسترجع الراوي أيضاً قصة زواج (سلمان) من (حلو) شقيقة محمود الميراث، ومنها ينجب ولداً واحداً هو عبدالله، وهذا بدوره يتزوج - فيما بعد - من مريم ابنة المختار.

ويجب منها طفلاً صغيراً يسمى محموداً. وهذا الطفل هو نفسه الذي يرمز به الكاتب لاستمرارية النضال، ومواصلة الكفاح، من أجل استعادة البيت، والأرض، والكرامة المفقودة. يدلل الأشياء الثلاثة التي ركز عليها الكاتب، وهي: الطفولة، التي تعني الحياة المتجددة، الموصولة بعد الموت، والمفتاح، والبنية^(٢٦).

وخلال هذه الحوادث، التي تشكل النسق العام للرواية، ونموها الزمني، نجد الكاتب يلج على مسائل أخرى، هي أدخل في باب التفاصيل، فعندما يشعر أهالي قرية (ذكرين) وما حولها بخطر اليهود القادمين من آخر الدنيا للاستيلاء على أراضيهم، يتم العزج بين سرد الحوادث الرئيسية، وبسليط الضوء على ثورة عام (١٩٣٦) ليس من خلال النسق التاريخي، وإنما من خلال الكلام عن شخصية محمود الشتايبة، الذي عاد إلى القرية بعد اختفاء دام شهيراً، لم يستطع خلالها الإنجليز إلقاء القبض عليه، أو اعتقاله، أو الاعتناء، إلى مكان اختفائه، وحين تتوقف الثورة، ويعود المناضلون، كل إلى قريته، أو مدينته، يعود محمود - كغيره من المائدين - فيشي به (أدهم) فيحضر الإنجليز حضورياً مفاجئاً مبالغاً، من غير ترتيب مسبق، أو تدبير معروف، ويقادونه من البيت، وهو في ملابس نومه؛ نصفه العلوي - بار - كما خلفتي يا رب - وزوجته تولول، ولعرق شعرها، وتسرخ، ولهجم كالمجنون، تزيد إلى نظمي زوجها من أهلي العساكر، الذين همسكون بيديه، ويتعلقون حوله، فيضربها أحد العساكر بعقب البندقية، في صدها - فنرتجس على قفاهها، ولغيب عن الوعي، مبطوط بالخيال بالسيارة، ثم انطلقوا يشيرون خلفهم الفجار، وظل الناس يتناقضون حادثة مقتل محمود الشتايبة، وكيف ظلت السيارة تخرج جسد على الطريق الترابي حتى نزل دمه، ولقنت جسده بطريقة بشعة^(٢٧).

والراوي في هذه القصة، راو كلي العلم Omniscient Narrator، فهو يعرف كل شيء عن شخصيات الرواية، فعلى عشق عبدالله سلمان الصلاح لمريم ابنة المختار لا يخفى عليه، ولا تغيب عن علمه خطايا وأسراره، وإذا كانت حكاية العشاق هذه قد تبدو لبعض القراء حكاية قليلة الأهمية، إلا أن الراوي يوزنها للتدليل على مسلته المباشرة بالحوادث، وأنه يعرف أديق التفاصيل، ما يعرف منها وما هو غير معروف، وهي هذه الحكاية نجد الطابع المحلي واضحاً في القصة، ولكية البنية الشعبية في الرواية تنوق أي نكهة أخرى، فالقرية تعرف (مريم) ابنة المختار - وما تتمتع به من جمال، وإدهم) المواولة يتكرر قدومه للقرية، مستعرضاً نفسه على جواده، متكسداً رؤيتها على طريق العين، محدثاً نفسه بالحصول عليها، كأي شيء يستطاع الحصول عليه بالمال، والقوة،

والقوة، إذا لزم الأمر - وتشتمل الغيرة في قلب عبدالله، الذي يوشك أن يتحدى (المواونة) ثم ييوج (مريم) بحبه، وأنه يريد بها بالحلل فتوافق، وتتخذ القصة مسرباً جديداً إذ يبدأ بذكر الجاهة، وتركيز الضوء على العادات المتبعة في خطبة الفتاة، وموقف والد العروس، ثم الزواج، وما تقام فيه من الولائم، وما تتخلله من مشاركة جماعية في الإعداد للعرس^(١٣١).

ينتهي هذا بوصول قوة من الجيش المصري لإيجاد فلسطين، فيتوقف الكاتب أمام (مفضل) جديد من مفاصل العمل الروائي، تصل القوة المصرية إلى القرية، وهي صحتها «داهم» ويحسن الأهالي بالصداقة، لأن قائد الوحدة المصرية، عين (المواونة) قائداً للمليشيا الوطنية، وهو في رأيهم خائن، باع أرضه لليهود، واختلص التبرعات التي جمعت لشراء السلاح^(١٣٢)، ثم «لا من شافه» ولا من دري^(١٣٣)، ثم نجد الشاويش (حسن) يتغير، ولكن بعد فوات الأوان، ويفضل، عندما ينسحب المصريون من القرى للتركيز في الحليل نفسها، الموت في القرية على الاستسلام^(١٣٤)، ويختفي قائد الوحدة المصرية - فعلاً - في الحليل، فأركا للمواونة أوامره بسحب المتطوعين من القرى بحجة أنهم لم يذهبوا جيداً، وتركوا القرى، ومنها قرية (ذكرين) لتواجه مصيرها المحتوم.

وهنا يركز المؤلف على التمازج التي دارت وحالها على مشايف القرية، وعلى السلاح المستخدم، من بنادق إنجليزية عتيقة، ورشاشات «بيرن» و«علاء» قليل، «تلاحق الأحداث، والمصائب بسرعة... والموت يلتهم مزيداً من الناس ولا يشبع... الأب لا يشكر إن مات ابنه... والأم لا تذوق دموع الحزن إن جاء ابنها محمولا على الأيدي، وقد صعدت روحه... وأغلقت أيدي الرجال أجفاته...»^(١٣٥).

وهي ضوء هذه الظروف، التي تظهر من أدنى حدود التكافؤ، بين المتحاربين، يضطر المدنيون للاستسلام ويبدأ تجلي المعارك عن شيء... ويوجد عبدالله زوجته (مريم)^(١٣٦) وهو الوداع الذي لا يلتقيان بعده، وأما النهاية، فتأتي بعد ثلاث ليالٍ من الرحيل، تسقط القرية، ويستشهد عبدالله، ويقوم خالد الشتايرة بإطلاق النار على كل من (داهم المواونة) وقائد الوحدة المصرية، رغبة في الانتقام، فيصديهما، ثم يسلم البندقيّة (لمريم) زوجة الشهيد، ولطفها (محمود) الذي يقرع البندقيّة بفتح البيت.

وبلاحظ - هنا - كيف أعاد الكاتب أبو شاور من تقنية القصة القصيرة في بناء رواية شديدة التكثيف، عظيمة التركيز والاقتصاد.

فمن حيث الزمان: استطاع - غير لعبة ذكية - أن يعرض أحداثاً كثيرة، تشمل الحبكة

من القرن التاسع عشر، أو ما قبله، إلى عام ١٩٦٨ وما بعده، مع أن الشكل الثنائي للرواية يوحي بأنه لا يتطرق إلا للأيام الأخيرة من شهر أيار ١٩٦٨.

فحكاية القرى مع عشيرة (المواونة) وشيخها (هاجم)، ثم ابنه (داهم) التي وُردت على طريقة «الحكاية داخل الحكاية» أي ما وراء القصة Meta - Fiction فسحت للكاتب الطريق لتوسيع اللحظة الزمنية التي تدور فيها القصة، لتدو لحظة ممتدة في الماضي، وعريضة في الحاضر؛ زمن القصة. وهذه الطريقة يتبعها كتاب القصة القصيرة في العادة، للمحافظة على وحدة الحدث، والاتساع، وشدة التركيب، واعتماد الكاتب على الراوي كفي العلم - في هذه القصة - أضى عليها طابع الحكاية المشوقة، التي ينبع فيها عنصر التشويق من تردد السارد بين الماضي والحاضر، بين الزمن البعيد، والزمن القريب، بين مكان يحل فيه القارئ، وآخر نحل فيه الشخص، ويجري فيه الوقائع، مع إضافة أنوار من التفسير الذي ينصب على الحوادث مثلما ينصب على مسائل الأساطير، فهذا كله جعل من سرد القصة، على الرغم من أنه محاكاة للواقع، سرداً تخيلياً يقنيه الحوار (العاصي) في الغالب، هذا الحوار الذي يجعل القارئ يقترب من شخصيات القصة اقترباً أكبر، فتبدو له ملقنة، وحقيقية، وقابلة، على الرغم من نمطيتها المسطحة، والاسمية، لبدائله، ومجموع المراتب، وألب سلطان السلاج، وكذلك، النماذج السلبية التي جاءت كلها من النوع النمطي، الثابت، غير المتغير.

٢٠٢. البكاء على صدر الحبيب (١٩٧١)

ويبدو أن الاستقبال النقدي الجيد لرواية «أيام الحب والموت»^(١٧) شجع الكاتب على العضي في طريق الرواية. فقد صدرت روايته الثانية «البكاء على صدر الحبيب»^(١٨) بعد أقل من سنتين على صدور روايته الأولى، ولئن كانت الأولى تسلط الضوء، كاشفاً، على جانبين متوازيين، هما الغيبة، ممثلة بدهام المواونة، الذي باع أراضيه لليهود، وتعاون مع الإنجليز ضد الثوار، ومع ضابط الوحدة المصرية ضد أهالي القرى، الذين اضطروا - في نهاية الأمر - لمواجهة الموت بصدرهم العارية، وهؤلاءهم القديمة الطالية من الذخيرة، والجانب الثاني هو المقاومة ممثلة في عبدالله السلطان الذي استشهد في اللحظات الأخيرة من سقوط قريته (نكرين) تاركاً لابنه الطفل (محمود) يتدقيقته، ومفتاح البيت، والمستقبل، لكي يواصل المسيرة، وقائع الكفاح. فإن رواية «البكاء على صدر الحبيب» تسلط الضوء على هذين الجانبين أيضاً، مع اختلاف في

السياسي، وتغير في المنظور الفني.

ولعل من الواجب أن نشير - هنا - إلى حقيقة يلحسها القارئ الخبير بالأدب الروائي، وهي أن اليكاء على صدر الحبيب بنية روائية تختلف من حيث التركيب عن الرواية الأولى بمزايا عدة: ففي اليكاء على صدر الحبيب ثمة تركيب فني أكثر تعقيدا، ففيها نجد الكاتب مستخدما تقنيه وجهات النظر Points of View وهو أسلوب ظهر في الرواية العربية بعد نشر (رواية الإسكندرية) فقد استخدمه نجيب محفوظ في رواية (ميرامار) ١٩٦٦ وغالب طعمة فريمان في رواية (خمسة أصوات) ١٩٧٧، ثم وشاد أبو شاور في هذه الرواية، وسبق بذلك يوسف القعيد الذي استخدمه في روايته «الحرب في بر مصر» ١٩٧٨.

وتقوم هذه التقنية الروائية على سرد الأحداث، وروايتها من زوايا متعددة، تمثل كل زاوية منها وجهة نظر أحد الأشخاص، أو الرواة، الذين يضطلع كل واحد منهم بدورين متكاملين: دور الراوي Narrator، ودور الشخصية Character ولدينا في هذه الرواية (زياد) وهو شاب فلسطيني انتقل من عمان عام ١٩٧٠ ليمش في مخيم اليرموك بدمشق، ولديه - بالطبع - ذكريات مؤلمة عما حدث في سبتمبر/أيلول من السنة نفسها، واستنتاجات أكثر مرارة عن تجارب المستعمرين في قلاع الثورة، فالذين لم يقاتلوا يتربعون على سدة الزعامة، وهم الأميون الناهون، يكتسبون أموال الشعب ويقمعون في قصور فاخرة، ولا يشرّبون إلا الوسكي الثمين، وأسلوبهم الأخلاقي في التعامل مع كوادر الثورة أسلوب انتهازى، ومثاله ذلك الذي أمضى أنه يحب (فجر) ووعدها بالزواج، ثم لما قضى عليها وطرد، عرفها بخطيبه حنان، من غير حجل، ولا حياء، وكان شيئا لم يكن^(١٢).

ولدينا (فجر) وهي فتاة من مواليد الكرك، دفعها توجهها القومي إلى الانتساب للخطوة، تقع في حب أحد المعتزعين لمكاتب الثورة، وانتهت العلاقة بينهما نهاية مريرة، إذ تركها بعد أن هددت بكارتها، لتترك الأرملة ذاهبة إلى دمشق، وهنا تلتقي (زياد) وتجرى الرياح في اتجاه مغاير، إذ يقع زياد في حبها بعد أن جمع بينهما الموقف الموحد من الفساد في صفوف الثورة، وملاحظاتهما المشتركة على سلوك بعض أفراد التنظيم السياسي، فهي تصف أحد هؤلاء بالانتهازية، والتوسل بالأساليب غير الأخلاقية للوصول إلى الزعامة، ومن هذه الوسائل مهاجمة أخيه، واتهامه بأنه يميني، ولتتهمه بدغدغة مشاعر الثيلان، «أخذ نعمة بلع... ثبوت... كتابات... مقالات... حوارات... استقطاب الشباب الرافض، إستراتيجية لتمنح غضب الشباب من جهة، وإذا به يحول

الجميع إلى درج يصعد إلى فوق^(٣٩).

وإلى جانب زياد، وهجر، ثمة شخص ثالث يروي الأحداث من وجهة نظره، وهو (غالي) وقد عمل في أحد المكاتب في بغداد، ثم في دمشق، ولأن أسلوبه في العمل لا يرضي المنعرفين، والمتنقمين، والمختلسين، فقد ترك الثورة، وسافر طويلاً، وتقل في مطارات، وموانئ، وعاشر البحارة، والشياطين في البواخر، ولكنه بعد أن سمع المنفر يعود إلى دمشق حيث أنه تنتظره، في منزل بمخيم الهرموك، وتحاول أن تزوجه عملاً بنصيحة والده الذي كان يريد له أن يكون رجلاً، وأن يحمل اسم العائلة بعده.

يصطف (غالي) إلى جانب (زياد)، و(هجر) في تقده الشديد للقياديين الذين هربوا عند أول تحدٍ جدي إلى خطوط خلفية في سورية، ولبنان، تاركين المتطوعين، والفدائيين، لملأفة مصيرهم المأساوي، وفي رأيه لم يعد التغيير ممكناً، فهؤلاء المنتمون يملكون المال، ويملكون السلاح، وهم بذلك يقفون ضد أي دعوة للإصلاح، ويحيطون أي أمل بالتصحيح^(٤٠).

على أن غالي لا يحقق لأمه أملها بالزواج، فيرفض الاقتراح بابنة الجيران^(٤١)، فضلاً العودة إلى التنظيم الذي استقال منه بعد تجربة ذمته، والتأكد من أنه لم يخلص ثورة واحدة، مقنناً ادعاءات بعض الثوارين أنه هو ولا ظروفه، ثم يلتحق بأحد المكاتب في بيروت، وفي لبنان تعرف إلى (هنا)، مستبقة (هجر) ويتفقان على الزواج^(٤٢)، غير أن الظروف لا تسمح لهذا الحلم بأن يتحقق، لأن (غالي) يلاقي مصيره في الاشتباكات التي وقعت بين مدخل مخيم سبرا، والمدينة الرياضية، جنوبي بيروت^(٤٣)، ويعلق أحد رفقاءه على استشهاده، مشائلاً:

- أين يتبع القاديون الآن؟

هذه هي الشخصيات الرئيسية التي تشارك في رواية الأحداث وسردها، وتضطلع بأدوار بارزة فيها، وهي التعلق عليها، أما الشخصيات الأخرى، التي لا تشارك في سرد الأحداث، فمن أهمها شخصية خليل، الذي يسميه الجميع (أبو الخلل) فقد انتهى هذا الرجل، الذي كان واحداً من خيرة المناضلين، إلى الانتحار احتجاجاً على ما يسود الثورة من فساد في كل شيء، قال غالي: «هل أخبرهن أن أبا الخلل انتحر قهرًا»^(٤٤)، وأبو الخلل هذا كان قد قاتل في الكرامة، وفي غيرها من مواقع، ثم لما اكتشف أن تصحيح مسيرة الثورة أمر غير ممكن، فضل الموت انتحاراً، على الاستمرار في لعبة الثورة، والثورة المضادة.

وتوجد شخصية نسائية أخرى، هي شخصية (نهاد) وعلى الرغم من أن المؤلف لم يتخذ من اسمها عنواناً لواحد من فصول الرواية، التي حملت عنوان (زياد) و(هجر) و(غالي) إلا أنها هي التي تروي حكايتها مع العمل الفلسطيني، فقد تركت أهلها في اللد، وتدرت عسكرياً، وجاء أخوها إلى المعسكر لإجبارها على الرجوع للمنزل، فلم تقبل، بل «لعلته لكمة قوية أفقدته صوابه»^(١٠٢)، ونشأت بينها وبين صالح الغراني (أبو الفرات) علاقة حب انتهت بالطغوية، لكنه استشهد قبل أن يتم الزواج^(١٠٣)، وحديثها عن الضباط (النصيل) الذي تنسب إليه لا يخلو من الأشمئزاز، فهي أثناء التقهقير يقوم أحد الضباط بمغازلتها وهم ينسحبون، وحين ترفض غزله في تلك الظروف يلتفتها «بكلمة بذية جداً»^(١٠٤)، والأفراد غير المعتنقين، هي الثورة، تحولوا إلى لا شيء، «لا قتال، ولا عمل حقيقي»^(١٠٥)، وحكايتها مع القلدي أبي سامر، وقصوره، وعادية الغذاء، وديونه لها، حكاية تؤكد أن موقفها لا يختلف عن موقف زياد، وهجر، وغالي، مع أن الكاتب لم يتح لها أن تثق على قدمي المساواة مع الشخصيات الأخرى، وتضاف إلى شخصية (نهاد) شخصية (خالد) أحد العاملين في المسرح، وهو أيضاً من الشخصيات الفاضلة، التي لا لعل ثوريد ملاحظاتها الانتقادية على المقاومة في حينه.

ولعل هذا العرض لشخصيات الرواية يوضح للقارئ صرامة اختيار الكاتب للأسلوب السردي الذي اتبعه في بناء النص، والمبررات في الرواية من الكثافة، والتقصير، بحيث لا يتسببها التباين السرد التقليدي، الذي اتبعه المؤلف في رواية «أيام الحب والموت»، مع أنه في تلك الرواية لجأ إلى القصة داخل القصة، وقد لا نجانب الدقة في الوصف إذا قلنا، إن رواية «الكاء» على سبيل الحبيب، ليست رواية أحداث بقدر ما هي رواية أشخاص Characters يملكون على ما جرى في شريحة من الزمن تسبق ابتداء القصة، لذا فإن التنوع في السارد، والانتقال من الراوي المحايد إلى الراوي المشارك، ثم تحول الراوي المشارك إلى سروي له، أو سروي عنه، ممكن المؤلف من أن يعرض هذه الرواية عرضاً يخلو من الوقوع في التكرير، والمباشرة، التي تسطح العمل الأدبي، وتقصد الأثر الفني.

فتحن نرى في (زياد) روايا يسرد للقارئ حكايته مع الثورة، ولكنه - في فصل آخر - ينهض بدور السروي له، فيما يقوم غالي بدور الراوي، أما (هجر) فإنها تتجاوز دور الراوي إلى دور الكاتب الضمني، فهي - في القسم الأخير من الرواية - تسجل مذكراتها، ولعرف من خلال تلك المذكرات خلفها انتحار (أبي الحلل) واستشهاد (غالي) ومذكراتها

أضفت على أسلوب السرد تنوعاً جديداً، وتغييراً، منح القصة بعض التشويق، ولا ريب في أن التقنية التي استخدمها المؤلف في تنويع الراوي، وتغيير الأدوار، أضفت على القصة طابع التركيز الشديد، وجعلت السرد فيها سرداً كثيفاً، على الرغم مما فيه من بعض التكرار الذي يعتقه تقاطع الرواة. فالمؤلف يروي حكاية (فجر) مع العاشق الانتهازي مرتين، إحداهما عندما تروي (فجر) لزياد ما حدث لها في عمان، والثانية عندما تتلقى رسالة يخبرونها فيها أن شقيقها عبدالسلام أدخل السجن^(١١-١٢)، وحكاية غالي مع أحد مكاتب المقاومة لتكرر مرتين أيضاً، مرة حين يروي لزياد أسباب استقالته من التنظيم واضطراره للسفر، ومرة عندما يروي قصة عدوله عن الاستقالة ونهايه إلى بيروت.

كذلك فنذكر الأحداث التي تتصل بـ «أبي الخلد» يرويها في المرة الأولى شامي^(١٣-١٤)... وهي المرة الثانية ترويها فجر^(١٥). وهذا السرد المتكرر له ما يفسره، لأن كل واحد من الأشخاص الثلاثة يروي (الحادثة) من منظوره، وعلى وفق رؤيته لما حدث، وبما يتناسب مع تفسيره هو، خلافاً لتفسير غيره وتصوره.

والتكرار في السرد لا يخلو من إضافات تزيد الجزء المكرر وضوحاً على وضوح، وتجعل منه حدثاً دالاً، ذا معنى إضافي. إذ ليس بغريب من الحوادث غير المكررة. وقد يفسر هذا - أيضاً - تكرار الراوي لتكثير من المشاهد التي تربط بين وقائع معينة في عمان، ودعشق، وبيروت.

ولنوع الأمكنة في الرواية، مع لنقل الأشخاص، من بلد إلى آخر، مع كون الأحداث متقدمة على بداية القصة، جعل من الأسلوب السردى الذي اتبعه المؤلف الأسلوب المناسب لهذه الرواية. فهو أنه لجأ إلى السرد العشوائي، الطبيعي، الذي لا يعتمد نسق زوايا النظر Points of View وتعدد الرواة، لوجب أن يخلو في التفاصيل التي لا بد منها، مجيباً عن أسئلة كثيرة تتعلق بالانتقال السريع من مكان إلى آخر، أما في الأسلوب الذي لبناه الكاتب فقد جعل الأشخاص يعلقون على ما وقع، وكان الذي حدث بات مرورها لدى القارئ وليس بحاجة إلى أن يذكر له مفصلاً، أي أن المؤلف استخدم في قصته هذه تقنية القارئ الضمني، وهو القارئ الذي يتوجه إليه الكاتب، مفترضاً معرفته ببعض الجوانب الضرورية من الحكاية، وهو - تبعاً لذلك - يعرف ما يرتبط من تلك الجوانب بهذا المكان أو ذلك، أي أن أسماء الأمكنة، نعدو - بالنسبة للقارئ الضمني - علامات لتذكر بما يعرفه من سابق، وأشبه بوشائج تربط أجزاء الرواية بعضها ببعض.

فتحبها من الشئ، وتصور بناءها الداخلي من الاضطراب والتشطي.
وبهذا يكن من امر، فإن الثانية التي رأيناها في «أيام الحب والموت» موجودة.. هنا..
في «البكاء على صدر الحبيب» فهي الرواية الأولى وجدنا الخيانة، والتفاديل، متمثلين
في شخصية «داعم العرونة» الذي باع أرضه لليهود، وتعاون مع الإنجليز ضد الثوار..
واختلص التبرعات التي جمعت لشراء السلاح... وهنا في «البكاء على صدر الحبيب»
 نجد «الغيانة» متجسدة في ثوار المكاتب، الذين يطلبون من المشطوبين، والتفاديلين، أن
يموتوا، فيما هم يتديرون الوسائل البهريوا، ولحفاظوا على مكاسبهم السياسية
والاقتصادية. وإذا كنا قد وجدنا شخصا هو «داعم» تتمثل فيه الغيانة، ويتجسد من
خلاله التحايل، فإن المؤلف لم يصور لنا من خلال «البكاء على صدر الحبيب» شخصية
من هذا النوع، والكفى بذكر هذه الشخصيات ذكرا، وإشارات سريعة يطلق عليها على
سلوكها تعليقا موجزا أو منفصلا، من خلال حوار الأشخاص.

٢-٣. العشاق (١٩٧٧)

أما رواية العشاق فكانت قد صدرت الطبعة الأولى منها في العام ١٩٧٧ أي بعد عشر
سنوات من النكسة (١٩٦٧). وتعاوننا على كتابتها مع كل الدارسين الذين تنبها أثر
هزيمة حزيران في الرواية العربية قد انتهوا إلى هذه الرواية، أو تناولوها فيما تناولوه
من روايات، ولا سيما «أنت منذ اليوم»، و«الكابوس»، و«أوراق عافرة»، و«عودة الطائر إلى
البحر»، و«سداسية الأيام الستة» و«المسبنة» و«طواحين بيروت»، وغيرها^(١٢). ومع ذلك،
فهذه الرواية هي الأولى التي تناولت أبعاد النكسة برؤية شمولية، وبناء فني رفيع،
واسلوب سردي بسيط يصور الحياة كما هي.

تتألف «العشاق»^(١٣) من مدخل وقسمين:

أما المدخل فهو رسم لأجواء مدينة (أريحا) التي يسميها المؤلف «مدينة القمر»
وهذه التسمية هي المقابل العربي لكلمة «أريحا» الكنعانية. وفي هذا الجزء من الرواية
يمزج المؤلف الماضي بالحاضر عن طريق العودة بذاكرة القارئ إلى الوراء، من خلال
نصوص تصف اجتياح العبرانيين للمدينة بعد وفاة موسى (عليه السلام)، وما كان من
يوشع بن نون، وجالوت، من صراع انتهى لصالح الأول، الذي أباح المدينة لجنده^(١٤).

ويسلط الكاتب الضوء على المكان ممثلا في مشاهد متتالية من المدينة قبل حرب
(١٩٦٧) فيصنف أحياءها، وشوارعها، وبيوتها الطينية، وسكانها الذين يتكلمون باللهجة

ويستتبون الأشجار الاستوائية فيها مع أن مناخها جهنمي^(١١٦)، ويصف ما حولها من مخيمات اللاجئين، وهي مقسمتها «مخيم اليومية، ومخيم عقبة جبر، ومخيم عين السلطان» ففي هذه المخيمات تعيش الألوف من الأسر التي لجأت إلى الضفة الغربية عام ١٩٤٨، وفيها أنشأوا المدارس، ونظموا شؤون حياتهم اليومية، وظهرت بينهم أحزاب متعددة المذاهب: مختلفة البرامج، وأعدت لهم الحكومة أيضا سجوناً، تزج في سبيلها ونزائنها النشطين منهم^(١١٧).

وأشادت المظاهر أيضاً، لثقافة هؤلاء اللاجئين، ولاسيما الحزبيين منهم، وما أن تمضي الصفحات الأولى من المدخل حتى تتعرف على مجموعة من الشخصيات التي تؤدي أدواراً مهمة في العمل. ومن هذه الشخصيات (محمود) ابن (أبو محمود) الذي قتل عام ١٩٥٥ وهو عائد من عملية فدائية في فلسطين المحتلة. ولا نحتاج إلى وقت طويل لنكتشف أن محموداً هذا من الحزبيين النشطين، فقد استدهي إلى المظفر مرورا، وضرب، وأعين، ولكنه لم يتزحزح عن ميادئه، ولم يعد عن أفكاره.

وهو يحب الفتاة المعلمة ندى، ووالد (ندى) هو العم (أبو خليل) الذي اتخذ من ظل شجرة كبيرة مقهى في الهواء الطلق، يتألف من مجموعة كراسي وأبشة، ووايور، وأنية لإعداد القهوة والشاي، ويشد إلى هذا المكان كل من محمود، وحسن، ومحمد، وآخرين، فيحتسون الشاي، ويتحدثون في قضايا الساعة، وفي نهاية الرواية يتقدم محمود، ويخطب «ندى» فيوافق الأب، ويتزوجان، ولكن في ظروف بالغة السوء.

أما زياد فإنه في أول الرواية - غالب عن مسرح الأحداث، فقد كان موقوفاً في السجن، ويظل على هذه الحال إلى أن تظهر بوادر الحرب، فتقوم الأجهزة الأمنية بإطلاق سراح الحزبيين المعتقلين، وتطلب منهم أن يكونوا أدلاء للفرات العربية التي سوف تفتحهم فلسطين، وتستعيدوها بعد أن وقمت اتفاقية الدفاع المشترك مع مصر، وأحضرت قوة عربية منها للاشتراك في عملية التحرير.

لكن زياداً يكتشف أن الحرب لم تكن حربية. فيعد تسليمهم الملابس العسكرية، والبنادق، وبعد أن تم توزيعهم على بعض المواقع، هوجم هو ومن معه بالطائرات الإسرائيلية، ولكنها على علم بتحركاتهم أولاً بأول^(١١٨).

وفي نهاية الأمر يشترك زياد، ومحمود، وحسن، في تنظيم خلية عمل مسلحة ضد الاحتلال، ويحقق مع رفاته بعض الإنجازات.

أما حسن، فلا نعرف عنه إلا أنه ابن أم حسن، التي تطلق عنها زوجها أو عقلت عنه

لعدد زواجه، وتعرف أنه أيضا حزبي، نشيط، يتروى إلى مجلس العم (أبو خليل)، وأما حالة الشيخ أبو نعمان، فإنه - على شيطوخته وكبر سنه - يزعمه أن يقوم مدير المخيم، وبعض موظفيه بسرقة محتويات المستودع التابع لوكالة القوت.

ومن الشخصيات البارزة أيضا شخصية (أبو مخاضيل) صاحب الحانة، فعلى الرغم من أنه يدير (بارا) يتروى إليه الشيايب، حيث العرق يحسونه، إلا أنه يلعب دورا مهما قبل الاحتلال، وبعد، وهذا الدور يتمثل في نقل الأخبار، والمعلومات من طرف إلى آخر، فلهذه دائما أخبار السلطة، وأخبار الخواجا داود، وغيره.

وأما الأب (الباس) فقد رمز به الكاتب إلى روح النضال الديني، والتعاون الذي كان - ولا يزال - شاعرا بين فئات الشعب، من مسلمين ونصارى، فقد اعلم أن يزور أم محمود، ويجلس على الحصيرة في بيئها هي المخيم، ويتناول الطعام مع الأسرة وكأنه واحد منهم.

وقد أضفى الكاتب على شخصياته طابع التنوع، بتركيزه على الجانب الإنساني في شخصية (محمود) وكونه فنانا يحسن العزف على آلة العود، ويتقن الفناء الشعبي، مما أسبق على القصة وجوارها طرافة جعلت من قصته قصة أكثر صدقا وواقعية. في المقابل نجد الكاتب يطور شخصيات أخرى شخصيات يريد أن يقول إنها كانت سببا للاضطهاد... الذي واجهنا في الحرب عام ١٩٦٧. فهي شخصيات لا ترى في الدعوة لتحرير فلسطين إلا خروجا على القانون، وعميها يوجب السجن والضرب والتعذيب... ومن هؤلاء الأشخاص بكر محمد علي^(١٢٢)، وفارس أبو مطيع، وأحمد الخطيب، وشاويش المخضر الذي يهون (محمدا) علنا لأنه يغني، لا نشي، آخر.

ومما يثير التهمك والمطرية، أن هذه الشخصيات - جميعا - تختفي في أثناء حرب عام ١٩٦٧. وبعد الحرب تشد الرحال إلى شرقي النهر، وكأن شيئا لم يكن. في حين أن الشخصيات الأخرى تترك لتواجه مصيرها، فعندما تبدأ الحرب يحاول الجميع الحصول على السلاح، ولكن السلاح الذي يظفرون به، ويحصلون عليه، لا قيمة له، فهي بنادق إنجليزية قديمة من طراز عفا عليه الدهر^(١٢٣)، وأعدادها قليلة، فمن بين السبعة آلاف القادرين على حمل السلاح في المخيم لم يحصل عليه إلا مئة شخص فقط. وأما الذخيرة فكانت محدودة، معدومة، لا تعتمد الخمسة آلاف طلقة^(١٢٤)، وهو بهذا يريد الإشارة إلى غياب التكافل بين الطرفين المتحاربين، مما أدى - بالطبع - إلى النتيجة الحتمية وهي الانكسار والتراجع، ولذلك يطلق حسن على ما جرى، بقوله:

«هذه الحرب حرب مائة جيرة ولماذا وقع ما وقع؟ ومن الذين سيذهبون الثمن؟ ثم ما الذي سيحدث؟ أخ... أخ... لو أمثلك بعض القذائل الفرية، إذا فجزت الكوة الأرضية... وأنهت سفالة الإنسان، لو أمثلك القدرة على إلقاء القبض على الزعامات العربية، ومحاسبتهم جميعاً في الساحات العامة، وعلى المكشوفة»^(١٢٢) وتصر الأوامر الأولى للاحتلال، ويرحل من يرحل، ويظل من يظل.

ويسارع المحتلون إلى هدم المخططات، يبدؤون بمحيط النوصعة، وينقلون سكانه إلى مخيم عقبة جبر^(١٢٣). وفي الموقع الجديد ينظم محمود، وزباد، وحسن، وحدة جديدة للمقاومة، وهذه الوحدة تتصل بقيادة المقاومة في الخارج، على الرغم من أن هذا لا يرضيهم الرضا كله، ويحاولون جمع الأسلحة، ومصدرهم في هذه الحال، هو العدو نفسه، ولتلق المجموعة مع المعجز (أبو فوزي) لإخفاء السلاح في بئرارة سعيد بيك التي توجد فيها بئر مهجورة^(١٢٤). وتتسع دائرة التنظيم الفدائي، فهذه مجموعة في أريحا يتنصّبها عقوبة - الذي كان شرطياً قبل الاحتلال - وأخرى في «عقبة جبر»، ويصف الكاتب إحدى العمليات التي قام بها «عقوبة وحسن، قرب البيرارة، فقد شتا مجموعاً مفاجئاً بالنادق على جنديين من جنود الاحتلال، وتمكنا من انتزاع سلاحيهما، وهما: رشاشان من طراز غوزي، ومنه إخوانهما في بئرارة (سعيد بيك) بمجموعة (أبو فوزي)^(١٢٥).

ويشهد التشكيل بالناس بعد العملية الناجحة التي قام بها المقاومون الوطنيون - ومن أشكال التشكيل هدم المخططات، وزج الناس في السجون بالمئات، إضافة إلى قتل الشيخ (أبو نعمان) وهو يؤذن للصلاة من يوم الجمعة، فيسقط عن المائدة مصاباه، يتقطر الدم من جراحه، ويبدأ ملايكة^(١٢٦). ويكون الرد على ذلك مزيداً من العمليات، بحيث يقول محمود عباس: «نستطيع أن نقول: إن أريحا بدأت حربها فعلاً، لقد سبقتنا مدن أخرى، وسمعا الكثير عن بطولات إخواننا وهجماتهم على مطارات العدو»^(١٢٧).

وعلى هذا النحو يصور الكاتب انطراط رجال جدد في صفوف المقاومة: أبو سمير، جمال، الذي استشهد في عشية قرب المسجد. أما محمود وتد، فإنهما يلتقيان في منزل (أم محمود) في مخيم عقبة جبر، ويتبادلان القبلات - وحين تقول له لدى إنها تغشى رؤية أمه لهما، يقول لهما: ستقول إنهم عشاق^(١٢٨). ومن هنا يأتي عنوان الرواية، فهو لسائل الفارئ عن تسمية الرواية «العشاق» لوجد الجواب واضحاً، وهو أن المؤلف - بيمسطة - يصف محموداً وحسنًا، وأمثالهما بأنهم عشاق، يناضلون ويعشقون، والنضال صورة من صور العشق - فإذا كان موضوع العشق هو حب الآخر، فإن النضال هو حب

الوطن، واقتداءً بالمهج والأرواح.

وعلى هذا نجد الرواية بأقسامها الثلاثة: المدخل، والحرب، وما بعدها، قد قدمت للقارئ صورة متكاملة، تبين الأسباب، وتصف مجريات الحرب من الداخل، وما أدت إليه من انهيار للأحلام الكبيرة، التي راقت انطلاق صوت أم كلثوم من الإذاعات العربية (جيش العروبة يا بطل)... إلى ترحيل متكرر للمواطنين اللاجئين، ليصبحوا فيما بعد تازحين... إلى عمليات التنكيل... والاعتداء على الإنسان، والأرض، والبحر، والشجر، والتشيش من بشايا وجنود وهمية، هي باطن الأرض، لكيانات مستتبته ومصطنعة، ظلى ظهور المقاومة روا على هذه الهزيمة المنكرة، وتحلي الشعب الفلسطيني عن الشويف، وانتظار الوعود، والانتصاف عن الشعارات الزائفة المستعارة، متطهين من السلاح وسيلتهم الوحيدة لمحو العدوان، والرد على الاحتلال المفاجئ، وتحرير الأرض، واسترداد الكرامة المفقودة.

ومن حسن الحظ أن هذه الرواية كتبت بأسلوب بسيط، اكتسبه صاحبه من خبراته الراسخة في كتابة القصة المصورة^(١٣١).

فالبناء السري فيها بناء طبيعي، وليس فيه الحوادث وفقًا لحركتها في الزمان، من نقطة الابتداء، وهي التزوج الزاد، والاحتلال، من الاحتلال، وانتهاء بزواج محمود عباس من لى، وهي جل الأحوال، فإن كل ما يقع من حوادثها ما بين الفاصلتين المذكورتين، هو نمو طبيعي للحادث الكبير، وهو الحرب، موضوعا، ونتائج، وتبعات، تشكل ذروة العمل القصصي.

وهذه الذروة هي التي تحافظ على الإمسالك بانتباه القارئ، وتشدّه إلى مواصلة القراءة، ومعرفة ما ستؤول إليه الحكاية. أي أن السرد البسيط، الذي لبناه رشاد، في هذه الرواية، جعل منها رواية شائقة تدعش القارئ، وتشدّه شداً.

وهو - في وصفه للمكان - انطلاقاً من المدخل، ثم عبر التفاسيل التي ترد في الأمكنة الجزئية، في وصفه للمخيم، والمنزل، والمقهى، والحدادة، ومما يشابه ذلك، أضفى على الحوادث طابعاً خاصاً، لأن المخيم، وعالمه، لا يتكرران في رواية مثلكم يتكرران في العشاق، هذا، مع أن الكاتب سبق له أن تناول «المخيم» في قصص قصيرة، وسلط الضوء على مخيم البرموك في «البكاء على صدر الحبيب»^(١٣٢). وقد جاء وصف الأماكن الداخلية، بما فيها من تفاسيل تنم على النقش والفقر والموز، صورة من صور الأشخاص الذين جعل منهم الكاتب أبطالاً في هذا العمل، الذي لا يخلو من واقعية

مصدرها الأوجاع التي تثيرها في النفس، والآلام التي يبعثها لدى القارئ. وهو يتأمل حياة هؤلاء الناس البسطاء، والفقراء المسحوقين، وهم يحترفون بين نار التشريد، والجوع، وسخط السلطة، وتعذيب قادة المخابرات، وشرطة الأمن. ثم يأتيهم بعد هذا كله احتلال آخر. يحاول اقتلاعهم من المكان بعد أن القوة، وريبتهم به علاقات إنسانية، وتكريات عمر مضى.

فالمكان/الاقتلاع ثنائية واضحة في هذه الرواية، تجعل منها حكاية مؤلمة، ولكنها ليست بالسهلة في الوقت ذاته.

ففي الأكوخ الحفيرة، وعلى الحصر، التي تجسد شظف العيش، والتشظية، ثمة قصص حب، والخان، والحاريد، وأفراج، ووجود بأطفال جدد يتابعون الثورة، لكي يحرروا الأرض، ويعيدوا للمكان نظيره وبها.

ومثلما اعتمد أبو شاوور بنية المكان باعتبارها عاملاً مساعداً لتصوير الواقع، اعتمد الزمان عاملاً مساعداً أيضاً، فالمزج بين الحدث التاريخي والحدث التطبيقي، يزاوج - في الرواية - بين نوعين من الزمن: زمن ما قبل الثورة، الذي سبقت فيه الأوضاع على (أربها) وماضيها، وما شهدته خلال الأيام السابقة للحرب من أحداث أسهمت في رسم الشخصوس، وتحديد ملامحها، ووظيفتها في النص. وأما الثورة ممثلاً في وقوع الحرب، خلال الأيام الأولى من شهر حزيران (يونيو) ١٩٦٢، ومن خلال هذين الزمنين أعادنا الكاتب - مراراً - اللواء عبر تفاصيل، أو كوابيس، يشير فيها إلى أحداث متقدمة في الزمن، مثل مقتل الأب (عيسى) والد محمود عام (١٩٥٥) أو أحداث (١٩٦٨)، وفي هذا يؤكد رشاد أنه يستلهم الزمن في روايته باعتباره عنصرًا حراً يحركه كيف يشاء، فليس الزمن هو الذي يتحكم في الكاتب، وإنما الكاتب هو الذي يتحكم فيه. ويصوغه الصياغة التي تلائم روايته. شكلاً وضمناً^(١٢٧).

٢ - ١. الرب لم يسترح في اليوم السابع^(١٢٨)

ويتخذ المؤلف من العبارة الواردة في سفر التكوين «ثم فرغ الرب في اليوم السابع من عمله الذي عمل فاستراح»^(١٢٩) عنواناً لروايته الرابعة «الرب لم يسترح في اليوم السابع» (١٩٨٣) بعد أن تدخل فيه تدخلاً جعل المصن معكوساً، ومقلوباً، فإذا كان الرب قد استراح في اليوم السابع، من إنجاز ما أنجز، فإن متاعب الرجال الذين خرجوا من بيروت في سفينة يونانية (سيفيرين) تلاحقها بارجة أمريكية، ووزورق فرنسي، بدأت في

اليوم السابع.

وابتداء، يضعنا رشاد أبوشاور، في أجواء بيروت، بيروت الحصار... والدمار... والصوت، فكل ما في المدينة يكاد يتهاوى: المباني الإسمنتية المتساقطة... والعمارات ذات الأنوار المتعددة التي تخفي بتأثير قنبلة فراغية، و(طومرة) البنزين التي أصابها صاروخ، فاجتثها من جذورها^(١٢٢) والقطط التي تنهش جثث القطان من مدنيين وعسكريين. إنى غير ذلك من مشاهد شيب لهولها الوالدان قبل الأوان^(١٢٣). ويتناول (رشيد) وهو الشخصية البارزة في هذا العمل عن شغب الإسرائيليين بالقتل، فهم يحكمون على شعب فلسطين كله بالموت، لا يفرقون فيه بين كاتب أدبي - مثل فسان كفافي - أو مناضل مثل، واغل زهير، أو حتى كاتب مثل (برقوق) الذي أصيب برصاصات إسرائيلية قرب البئر عام ١٩٤٨ وظل يتزحف إلى أن مات^(١٢٤). ومن خلال ذكريات رشيد محمود يصل الكاتب بين ماضي القضية وحاضرها، فتمجد هذه الرواية من خلاله، وكأنها تريد أن تقول كل شيء دفعة واحدة. رشيد هو الوجه الآخر للمؤلف، فهو أدبي، وصحفي، وله روايات. وقد هاجر من قريته حجرة شربة عام ١٩٤٨. وأقام مع أسرته قريبا من الخليل. وكانت أمه قد فتكت وهو صغير، فذاق مرارة اليتيم وحرم حنان الأمومة. ثم يذكر انه وأسرته، انتقلوا للعيش في مخيم، وأنه مخيم «الورعمة» الذي يرد ذكره في موضع آخر من الرواية، فيحدد موقعه قرب قصر هشام في (أريحا)، ثم يصف حياته في المخيم وسننا دقيقا. فيه زرع اللاجئون البرتقال، والبوسفي، والليمون، والعب الذي زعموه على العرائش. ويشير كذلك، إلى زيارة سميد بيك، وإلى شخص اسمه «ابوعصر» عرف أنه نشر الخضرة شرقي المخيم، وجلب إليها الماء من الوادي^(١٢٥).

وهي موقع ثان يذكر رشيد لزياب أنه اشتغل في الكتابة، والرحيل. وأنه التاج من اليتيم في صغره، وأما صغير فقدت والدتي، طفلة اختزلت صدرها، اختزلت شبيها الذي أرضعني. ودفنوها في قريتنا، وخرجنا. وأبي سجن كثيرا، كان شيوعيا^(١٢٦). وهذه الإشارات تتلق مع ما هو متوفر لدينا من إشارات عن حياة المؤلف^(١٢٧).

وهو يذكر، في موضع آخر، أنه مزبذب فلسطين، ولا يكتب أو يعيش إلا من أجلها، فقد رحل من المخيم إلى الأغوار، فعمان، فدمشق، في بيروت، قبل أن يقرر في هذه المرة الرحيل إلى تونس على متن الباخوة (سلفرين) وفي حراسة إحدى البوارج الأمريكية. وتكرر المؤلف مرارا لمسألة أن رشيدا فاضل أيام طفولته وشبابه في (أريحا) وفي

مطهراتها المسلوقة بالبوص^(١٢٥)، يؤكد أن رشيداً هذا صورة من رشاد، ناهيك عن التعريف البسيط في اسم رشاد ورشيد، ففي منزله ببيروت لا يوجد شيء من أثاث سوى الكتب، لا تلفزيون ولا فيديو، كتب لغسان كنفاني الذي قتله الإسرائيليون، وكتب لكوسطر الذي فضح خرافة (اللامسية)، وكتب عن الشيخ عز الدين القسام، وصور لجيفارا^(١٢٦).

وأما الشخصية الثانية «زينب» فهي متطوعة، فدائية، تقاتل في بيروت، ثم ترحل مع رشيد إلى تونس، في السفينة ذاتها. ولأن رواية «الرب لم يشرح في اليوم السابع»، لا تتضمن حدثاً بالمعنى التقليدي المعروف، فإن براعة الكاتب تتجلى في القدرة على تطوير هذا العمل الضخم، عبر فصوله المتعددة، مع قصر المدة الزمنية التي يتطلبها وفور القصة. فالمسألة التي يجدها الراوي أمامه هي سبعة أيام، ولكن الحوادث التي تتداخل، وتقاطع في القصة، تمتد بعيداً إلى عام (١٩٤٨) وإلى حرب عام (١٩٦٧) والحصار الذي استمر تسعة وسبعين يوماً، لم يتوقف خلالها الإسمنت عن التساقط على رؤوس الناس^(١٢٧). ثم رحلة الخروج أو سفر الخروج، عبر البحر المتوسط الذي يذكره برحيل الإغريق عن (إيثاكا) وبنيه (عوليس) في البحر، وبولوبس التي تنتظر عوبته، وبسوسة، التي تحاول إغافة أبطل مروا.

وعلى هذا، ولكي يكون العمل رواية بالمعنى الدقيق، فلا بد من إشراك الأشخاص الموجودين على سطح الباطنة في حوارات طويلة (متعددة) تستمد من خلالها الأحداث، وتنقل بالفارز من زمن إلى زمن، ومن مكان إلى مكان، فتحن نقف على مشاهد يروي فيها رشيد ما كان من أمر القهازيين، والضمباط، الذين لم يواجهوا القصف، ولم يتصدوا للعدوان، ومع ذلك فهاعم يحتجزون الغرف والأسرة، في الباطنة، في حين لا يجد كاتب مثل (رشيد) سريراً يأوي إليه، وحين يدعو بعض الداهيين على متن السفينة لعقد اجتماع بهدف التنسيق، والشاور، تثار تائرة أتياع أحد التنظيمات، فهم لا يريدون من الآخرين أن يشاركوهم في شيء، وتكاد الاشتباكات تبدأ من جديد.

ومن الشخصيات التي تظهر في أثناء الرحلة - رحلة سيلفرين - أبو الطيب، والدكتور خالد، والحاج خالد، وأبو منصور، وبوجا الفلبينية التي تعمل في الباطنة، والرافض الكريشي الذي يؤكد نأيد شعبه للفلسطينيين في فضالهم، وبعض القبارصة، ممن يحيون أبطال الثورة الذين قاتلوا في بيروت،

وبطبيعة الحال، يحاول الموجودون في الباخرة، وعندهم يتجاوز الألف تقريباً، لزجة الوقت، والانشغال بالمطام، والكلام، والقهوة، وربما تنتهي الرحلة. وهذا يمكن المؤلف من استخدام خامات كثيرة في صنع هذا العمل، فقد لجأ إلى الأغاني الشعبية، والشعر، والتلكات، والحكايات، والحوارات التي تقارب المتولوج في بعض الأحيان. وتفرط في البساطة إلى درجة الأسفاف الذي يقدم فكرة التعجير عن الحالات النفسية، والاجتماعية، التي عاناها ركاب الباخرة الذين يرفضون التهيئة التي فرضت عليهم فرضاً، ويحملون الضباط والقواديات مسؤولية التراجع.

وعلى الرغم من أن مظهر الرواية يوحي بظهورها من الحدث المتنامي، الذي له بداية ووسط ونهاية، على نحو ما لاحظنا في «المساق» مثلاً، إلا أن الكاتب يجعل من وصول السفينة إلى الساحل التونسي، واستقبال الجماهير للوافدين من الفدائيين، الذين قاتلوا بضراوة دفاعاً عن شرف العروبة في بيروت، ذروة لا تعني بالضرورة نهاية الحكاية، فالحكاية تبدأ من جديد، لأن الجهة المضيفة تبدأ استقبالها للفدائيين بتجربتهم من السلاح، وهذه في رأي رشاد بداية النهاية، فحين يضطر المقاتل إلى التخلي عن سلاحه، والاكتفاء بتنفيذ الأوامر، والتعليمات، المصادرة من القادة الذين وافقوا على الخروج أولاً، ثم على السلاح ثانية، حين يظل مقاتلاً، وإن يجد الراحة التي يسعى إليها في اليوم التالي، يوم الوصول.

والقد تبين لنا من العرض المخطط لحكاية «اليوم الثاني» أن هذه الرواية تشبه أن تكون شهادة، بيد أن الطابع الروائي فيها نابع من تلك الحوارات الكثيرة، التي يستذكر فيها المتحدثون ما وقع، أو يصفون ما يجري، أو يتبادلون بما سيحدث. ففي اللحظة المعقدة للرحيل عبر البحر لتلاقي وتقاطع أحداث كثيرة، وتظهر ظلال من رواية «أيام الحب والموت»، وظلال أخرى من «البكاء على صدر الحبيب»، وظلال من رواية «العشاق» فهذه الأعمال الثلاثة تتقي، وتتفاعل، في رواية رشاد الزائفة، على نحو يشهد على الطابع التكاملي، الشمولي، لأعماله، ولا غرابة في ذلك، ألم تقل إنها رواية تريد أن تقول كل شيء في دعة واحدة ذلك كان قبل أن تدلع الانتفاضة (١٩٨٧) (١٩٩٠)، أما بعد الانتفاضة فقد تراجع القيايين المشغولون، ونصورت أخبار الشبان والفتيان الفلسطيين الصفحات الأولى من الصحف، وبرقيات وكالات الأنباء، وشاشات التلفزيون، وارتفعت رايات جديدة، وفي هذه الأجواء الجديدة يكتب أبو شاور روايته الأخيرة «شبابيك زينب» (١٩٩١).

٢ - ٥. شبابيك زينب (١٩٩١)

هي «برج الجوزاء» ينشئ الكاتب التاريخ ويقتش في أسواره بحثاً عن خصوصية المكان، فنبلس التي اختارها مسجداً لأحداث روايته وشخصياتها. يقتش لها الكاتب عن هوية خاصة، لا هي التاريخ الذي درسه عز الدين الأمين حتى حصل فيه على درجة الدكتوراه، وإنما يقتش لها عن هوية أخرى هي الجغرافيا أيضاً. والشاهد على وصول الانتفاضة المبكر إلى نابلس هو عز الدين الأمين الذي قرأ التاريخ جيداً، وأبنة أخيه زينب التي تقوم بدور بارز في توزيع بيان القيادة الموحدة، ومع أن عطفها مصطفى يقبع داخل السجن بتهمة التحريض على الاحتلال فإنها تكتب خالها عز الدين على الزواج.

وعلى هذا النحو يبدأ تيار الحياة اليومية بالتدفق من خلال المنرد، هائل الشوارع والساحة والدكان والجبل والياسمين وكل شيء يصبح مشهوداً للموصف.

ومحمود أبو علي الذي يحب فدوى ابنة الحاج فطري لا يجد ما يعينه عن التقدم لطبقة مثلاً من طبقة غير طبقة الاجتماعية، فالانتفاضة جعلت الناس سواسية وأبناء مخيم بلاطة، أو حي بلاطة، هم الذين يتصدون للاحتلال. ورفض الحاج فطري للخطوبة لا يسوغه ادعاء تيهير القيم... «وإن الحياة أصبحت «بهذلة» فالجيل القديم الذي يعمله «الحاج» لا يقبل التغيير بسهولة، ولكن تلازم الضيق يشبه فلسطيني ٤٨ و٦٧ يتجلى من خلال الشاحنات الثلاث التي تقف الموزنة إلى نابلس فادعة من قري المثلث يفوقها صالحي المكافى. أحد أعضاء «حركة الأرض» ويواصل الكاتب رصد إيقاع الحياة اليومية: الصفيح المتكور، على ترتيب معين، يعني هجوماً جديداً بالحجارة، والتسريح المتواصل الذي تزاوله أم إبراهيم يتجه إلى صناعة مقاليح يستطعمها شبان الانتفاضة فتصيب الأهداف بدقة، وتستشهد زينب في أحد شوارع نابلس، ويصر استشهادهما كأي حدث يومي عادي ودمها «شرقة أرض الشارع» ومصطفى يتذكر، والتذكر شيء عادي، بينما يسود التوتر وجبة الغداء في منزل الحاج فطري. الاختلاف بين حسان ابنة، وفدوى، والأم من جهة، والحاج فطري الذي يرفض التغيير السريع من جهة أخرى. الشقة بين الصديقين لتسع والخلاف يزداد، ولكن إيقاع الحياة اليومية يستمر ويتواصل هديل الحمام، وفدوى تحاول إحياء ذكرى زينب من خلال الشايبيك، وحبوات الطمع والفضاء المسكون بالشهادات، والرغبات القديمة الطفولية بأن تسبح كائنة كسميرة عزام أو شاعرة كلدوى طوقان، كل ذلك يجري وأم إبراهيم تواصل صنع المقاليح، وناصر الهواش يحضر بسرعة لأخذها وتزويدها بالقماش والطيوط.

ويزداد إيقاع الحياة اليومية هي نابلس سرعة، ويقترب الناس من لغة التوثيق فيستعير من الصحافة اليومية أسلوبها في نشر الأخبار عن «فعاليات» الانتفاضة وإجراءات جنود الاحتلال. تذكر هذه الأنباء مقرونة بتحديد الزمن: اليوم والشهر والسنة، ثم المكان الذي تقع فيه الحوادث، وهذا الشريط الذي يشبه قصاصات من جرائد يتم إلصاقها على سبيل «الاقتباس» إذا ماغ التعبير، يردنا إلى الواقع اليومي بكل ما يعنيه هذا الواقع من قسوة ومن فجائية: طفل يضرب على رأسه لكي ينزل علما تم تعليقها على أحد الأعمدة، جدران إسمنتية يلحمها الاحتلال لإغلاق المدينة وحصارها عن العالم الخارجي، العصا تهوي بقوة على رأس الحاج فطري وهو عائد إلى منزله بعد صلاة الجمعة فتتفرجه أرضا، ولاهم لا يحترمون أبناء العائلات يا عم الحاج، وعند هذا الحد من الإحساس بالمهانة يلمس الحاج فطري الذي رفض خطوبة فتوى لمحمود أبو علي أن يموت^(١١٠).

الحاجة واضحة لاستجيب للتغيير فتشارك في الانتفاضة وتصاب برصاصة في الفخذ، وتقتل إلى المستشفى يقول الحاج فطري: (والله عالي، المرأة تطرح للعرب ثوبتي ملاين أنتها، تركض في الشوارع، والشيع حسام من مسجد إلى آخر كأنه نبي جديد، والبيت تريد أن تتزوج على كبرها، والهوذا يسيرونني بالعصا وأنا لا أخذ نفسا)^(١١١).

فهذا الحوار الفردي الذي يديره الكاتب على لسان الحاج فطري يشخص حالة التغيير التي شملت كل جوانب الحياة بسبب الانتفاضة التي أثرت في أنماط السلوك النفسي والاجتماعي.

وفي القسم الثاني من الرواية يدير الكاتب عقارب الساعة إلى الأسفل قليلا، لكنه يحافظ على سير الرواية وتدفق السرد بحيث لا يشعر القارئ من قريب أو بعيد أنه نخل من الأجواء التي سادت القسم الأول، وهو بهذه الحركة اشعرنا برؤية الحوادث واستمراريتها، وتدفق الشهداء والجرحى والتضحيات بلا انقطاع. واستمرارية التواصل بين قطاعات الشعب من خلال صالح العكاوي، ومصطفى، وعزالدين الأمين، وفي يوم الجمعة الدامي الذي شهد تشييع جنازة أشرف داود، وقتل فيه ثلاثة شبان آخرون يصاب ناصر الهواش، ويتم نقله إلى مستشفى المقاصد الطبرية في القدس وهو في حالة ميؤوس منها طبيا «موت الدماغ»، مع بقاء القلب حيا ينبض.

تشكل هذه الإشارة سببا لتدفق السرد باتجاه آخر.

هناكنا يتقلنا الكاتب إلى أجواء القدس وما جاورها من أحياء وقوى، ومن معالم وما فيها من مساجد، وكنائس، وقياب، ونجده يخلد إلى هذه المشاهد الوصفية التي تجعل القارئ يلتقط أنفاسه بعد رحلة الاندماج بسلسلة الانتفاضة اليومية.

وعلى مستوى الشخصيات نلجأ إلى مسرح القصة شخصيات جديدة مع أن دورها يقل هامشياً، يهول إسرائيل، ويوسف صلاح، ولسان، الذي لم يكن له أي دور قبل هذا، وزمنها تحتل الأشتات والسبعون ساعة المحددة للرجل يهول هذا الزمن الخاص بما تبقى من سرد قصصنا، ويصبح الاشتغال بها هو محور السرد - ووطننا يتراجع مشهد الحياة اليومية، الانتفاضة في وجه المحتلين، تبرز مشهد جديد آخر، وهو إصرار الإسرائيليين على انتزاع قلب ناصر من جسده لزراعة للمريض الإسرائيلي عوضاً عن قلبه المطلوب... وخشية الدكتور عز الدين الأميين من أن يقوم الجنود باختطاف ناصر من مستشفى المقاصد الخيرية، ثم الاجتماع الذي عقد أطهراً لانتحار قرار جماعي تشترك فيه فصائل الانتفاضة جميعاً لأن قلب ناصر شيء لا يخص الأسرة وحدها، بل هو رمز لقلوب الفلسطينيين جميعاً. وعلى مستوى الدلالة يبرز الموقف الساخر والعكسي في الآن نفسه من مهزلة تهدي تسوكر عضو كتلة حقوق المواطن في الكنيست، الذي حاول إقناع العرب بأن الشرع يوجب ناصر لإسرائيل بشكل شريطة سياسية تخرج الليكود، وتخرج راين وغهره، «صحيح أنهم يقتلون ويقتلون في جوارته...» وثاني ولادة ناصر في نهاية القصة لتبشر باستمرار مشهد الحياة اليومية... والحياة هي الحياة... موت ولادة. وبذلك يكون رشاد قد وجه النظر إلى أن الصراع العربي الصهيوني ليس صراع حدود، أو ظروف أنهية يمكن التوصل إلى حلول لها في الوقت الراهن، بل هو صراع بقاء. فالإسرائيليون حتى في أكثر أحوالهم نزاعاً يقيمون العربي بما يمكن أن يدفع له، «يدفعون لكم كويس، مضاي...» بهذا المنظور تغايب قضية المريض الإسرائيلي فسان - أذا ناصر - قلنا منها بأن هذا المبلغ الجيد من المال يغري الإنسان العربي بالتخطي عن العاصي، وشطب التاريخ الدموي الذي حفره الإسرائيليون نهراً في وعي هذا الإنسان.

والمؤلف لم يرد في روايته هذه أن يستعرض قدراته التشكيلية الجمالية الفنية، ولم يبدعه بريق التجريب، ولا التعمي إلى لغة مبهم، مشتتة، متشظية، يتيه فيها القراء أربعين عاماً، كتبه بني إسرائيل في صحراء سيناء، بل يكتب بذلك البساطة الموهوبة التي قرأتها في (الهام الحب والموت) و(البكاء على صدر الحبيب) و(العشاق) و(الرب لم

يستريح في اليوم السابع). لغة الأشخاص الذين يتحركون في فضاء النص من تغير تزويج ولا تعميق، وهو لا يجد لهذا قصته هذه أفضل من أن يشارك لإيقاع الحياة اليومية أن يعبر عن ذاته من خلال النص مشهدا مشهدا، وحدثا حدثا، وجريعا جريعا، وشهدا شهدا، المتناهي، والأعلام، مفردات فرضتها الانتفاضة، والتغيير الجذري في تعامل المواطن، الفردي والاجتماعي، مفردات عبرت بها الانتفاضة عن حالة التشوير الجديدة التي هزت المجتمع الفلسطيني من الداخل، وأجبرته على التغيير، فليقل - كائن من كان - كيف يمكن لرشاد أو لغيره من كتاب القصة والرواية أن يعبروا عن ذلك بأصابع السرد العجيبة التي أصبحنا نلحس بها فيما يكتب وينشر عن نصوص - تارة بعجبة العذالة، وطورا تحت ذريعة التجريب؟

في (شبابيك زيب) نعرض طرافة «الحدث» مع واقعية السرد، وندفقه الطبعي، والتبسيط اللغوي، الذي يكاد يلتصق بالكلام الدارج الذي يدور على ألسنة الأشخاص، ومن هذا المزيج تتكون (عذالة) رشاد في شبابيك زيب، ثمما تلطت بوضوح في رواياته الأخرى^(١٧).

٦ - استنتاجات

استخلص مما سبق:

أن لرشاد إشارات شغفا خاصا بالموضوع السياسي الفلسطيني، فهو ينطلق في تصويره علاقات الشعوب بالمكان من زاوية سياسية، ومن منظور إنساني، فالأرض، والقرية، والمخيم، والمدينة، كلها رموز يوظفها الكاتب لوظيفا يحمل دلالات الارتباط بالناس، ويعبر عن الواقع المحلي، والبيئة الخاصة التي تعيط بشروطه وبأحداثه، وتشغل قضية الفساد، والخيانة، والتطاول، ولقيضها: الشجاعة ونظافة الأيدي، والصمود، والارتباط بالتنظيم، والتعلق بالسلاح، حيزا كبيرا في فضائه الروائي، وهذا شيء مشترك نجده بارزا في رواياته جميعا من غير استثناء.

وفيها يلحظ الباحث إقارنه الواضحة من خبرته في القصة القصيرة، مما يجعل الرواية تميل إلى السرد الكثيف، والاكتفاء باللمحات السريعة القصيرة، عوضا عن الخوض في التفاصيل، ومن المظاهر المشتركة بين قصصه القصيرة ورواياته، تكرار الأسماء، وبعض أسماء الشخصوس، ومعالجة القضايا السياسية نفسها، فضلا عن تكرار موضوعات يعيها في القصص القصيرة والروايات.

وقد لجأ الكاتب في رواياته إلى الإفادة من تقنية الراوي، فلمستخدم طريقة تعدد الرواة. وتلوح زوايا النظر. مثلما لاحظنا في رواية (البكاء على صدر الحبيب). واستخدم تقنية الكاتب الضمني، مثلما هو الحال في رواية (العشاق) و(الرب لم يسترح في اليوم السابع) و(البكاء على صدر الحبيب) في حين أنه اعتمد البطولة الجماعية والتعريض الإيقاع وتوثيق الحدث في روايته الأخيرة (شبابيك زينب).



التجربة الروائية في أدب عبدالسلام المجيلي^(١)

«المفكرون»^(٢) ضوئنا

أ. خصال الصالح

«جنودنا ضاربة في هذه الأرض مثل جنود الأشجار العتيقة، هل سمعت بشجرة تلم جنودها وتضعها على كتفها وتمشي لكلمات تسعها؟»

مدخل إلى أدب المجيلي

مع أواخر تموز من العام ١٩٩٨، أو من العام ١٩٩٩، أكمل الأديب السوري الدكتور عبدالسلام المجيلي كتابة الثامن من المجلد^(٣) منجزاً، على مدار أربعة عقود تقريباً، نحو خمسة وعشرين مؤلفاً تتوزع بين الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، وأدب الرحلات، والمقال. وهو كم يؤكد أصالة الموهبة التي أفضحت عن نفسها بقوة منذ أوّل قصيدة له، ولم يكن قد تجاوز الرابعة عشرة من عمره^(٤)، والتي أكدت حضورها في المشهد الثقافي العربي خلال أكثر من نصف قرن، أي منذ قصيدته «البدوية»، كما يحلو له أن يسميها، «نومان» التي نُشرت في مجلة «الرسالة» المصرية سنة ١٩٢٦.

وخلال هذه العقود التي تملأ أكثر مضاميل التاريخ العربي الحديث حرارة بالأحداث السياسية، والفكرية، والأدبية، وأكثرها امتلاءً بالخيبات والهزائم والانكسارات، كان المجيلي ابناً باراً لمرحلته التاريخية. الجمالية. فقد نقّح وحيه في وقت مبكر من حياته على أحداث كبيرة كانت تهرّ التفس العربية، وتصف بها، وتعلّق جراحها، كان من أسبابها، نكبة فلسطين، وعدم وهي الأنظمة السياسية العربية التي تسلمت زمام السلطات في بلادها بعد الاستقلال مهامها الوطنية، والاجتماعية، والاقتصادية. وشهد

١- انظر الكتاب العربي - حلب - سورية.

ما كان يطور في قلب الحركة الثقافية العربية، آنذاك، من إلهامات فكرية متصارعة، والجماليات الفنية متباينة، بعضها، أو بعض ممتلكها على نحو أدق، متمسك بإنجازات الأسلاف، عازفٌ عن إنجازات الآخر أو متناقضته، وآخرون لاهثون وراء إنجازات هذا الآخر والتماهي به، واستتيلات أطروحاته في ثروة لم تكن مهيأة لذلك.

ولم يكن المعجيلي يعنى من ذلك كله، بل إن سيرته الذاتية تؤكد أنه كان أكثر أبناء جيله الأدبي التصاقاً به، فقد التحق، وهو نائب في البرلمان عن مدينة الرقة، بصوف جيش الإنقاذ للدفاع عن فلسطين بعد الإعلان عن قرار التقسيم في ١٥ أيار ١٩٤٨، وتسلم سنة ١٩٦٢ منصب وزير لثلاث من أهم وزارات الدولة: الثقافة، الخارجية، والإعلام، وعلى الرغم من أنه هجر السياسة منذ ذلك الوقت، كممارسة فعلية كما يقول، فإنه لم يهجرها كمراقب ومنشع ومفكر وكاتباً^(١)، مؤكداً ذلك من خلال نتاجه القصصي والروائي الذي جاء صدى غير مباشر لما هو سياسي، وتعبيراً عن الهزائم والخيبات التي لحقت بالوطن العربي وأبنائه في النصف الثاني من هذا القرن بخاصة، وفي خضم التحولات الثقافية والصراعات الفكرية والجمالية، ظل يحفظ لنفسه وأبيه صوتهما الخاص. محارلاً بإنجاز استمرارية قصصية عربية لم تكن موجودة، أو على الأقل تعشيان مثل هذه المعجولة في نوع أدبي هو، في الأساس، من إبداع الغرب الحديث^(٢).

<http://ArchiveBeta.Bakhr8.com>

لقد كان نجاح المعجيلي، الشعري والقصصي والروائي، عربي الوجه واليد واللسان، مصيقاً بالمشخصة القومية، ومتموراً عن أسلوبية متجذرة بتراتها وثابتة منه ومجددة له. إذ لم يُعن، طوال حياته الأدبية، بمحاكاة التجارب الحديثة، ولم يهجر، كما انهجر الآخرون من أبناء جيله والأجيال التالية، بما صدرته الثقافة في الغرب من بشى فنية، وصياغات جمالية، وأساليب تعبير، إلى الثقافة العربية، بل حفظ لنتائج انتمائه إلى التربة التي يصدر عنها ويتوجه إليها، لكنه، في الوقت نفسه، لم يكن منيت الضلة بتلك الإنجازات، بل اصططن منها ما رآه معززاً لمقاصد الكتابة لديه، ومعززاً للتقاليد الحكائية العربية بأن، كما سنرى لاحقاً.

مجموعة شعرية، ونحو عشر مجموعات قصصية، وخمسة أعمال روائية، وأكثر من عشر مؤلفات تنتمي لنصوصها إلى فنّ المقال وأدب الرحلات والمذكرات، حصيلة المعجيلي الأدبية حتى الآن، وهي حصيلة دالة على العلاقة العميقة التي تشده إلى الأدب، والتي لم تستطع أن تسلبه محبته المهنة الطب التي اختار ممارستها في مدينته

التلبية من الأصوات، الرقعة، منذ السنوات الأولى لتخرجه من جامعة دمشق سنة ١٩٥٥، كما هي دالة في الوقت نفسه على تعدد اشتغالاته الإبداعية في أكثر من جنس أدبي لم يتأت لغيره من ابتداء جيله أن يجمع بينها وأن يبدع فيها كلها.

وعلى الرغم مما لحق أدب العجيلي من أدنى بعض الدراسات النقدية التي رأى أصحابها أن العجيلي «ضد التقدم»^(١٧)، وأنه يقف «وعالمه القصصي في معسكر الإقطاع»^(١٨)، وأنه «لم يسهم في تحليل بشية الصراعات الاجتماعية وتصادم مصالح الطبقات» وإن نظريته السياسية وروائية للغة ذات منحى أخلاقي ودعوة إلى تملك الصف الوطني واهتمام فرداني تنبؤي بالحياة^(١٩)، فإن ذلك كله لم يشه عن متابعة الكتابة، كتابة الأدب وليس إنتاج البيانات السياسية.

بدأ العجيلي شاعراً، وفي وقت مبكر من حياته. إذ يشير في حوار معه إلى أنه حين انقطع عن الدراسة، فيما بين العاشرة والاربع عشرة تقريباً من العمر بسبب مرضي ألم به، كتب أول قصيدة له وأسمها لأحد أصدقاء طفولته الذي كان يشاركه عدداً من شباب الرقعة آنذاك بممثل مسرحية ليلتها كافتتاحية لها، فكتب القصيدة استحيان الجمهور، ومهما يكن صحيحاً ما ذهب إليه العجيلي نفسه فيما بعد، أي في تقديمه لمجموعته الشعرية التوتمية «الليالي والهجور» ١٩٥١، من أنه لا يطمح في أن يكون شاعراً كبيراً، ومن أن القصائد التي تضمنتها تلك المجموعة لا تكفي لتبني مجد شاعر حق. فإنها كما يصفها الشاعر شوقي بغدادي «استطاعت أن تلبى استجابة هنية متميزة لدى كاتب كبير وقصاص ملهم مثل عبدالسلام العجيلي تؤكد أصالته كإنسان مبدع قادر على الإسهاء بمصدق إلى صوته الداخلي النقي، وأن يعكسه لنا بكل أمانة بعيداً عن التقليد الأعمى»^(٢٠).

انصرف العجيلي عن كتابة الشعر إلى كتابة القصة القصيرة التي كانت «نموذجاً باكورة إنتاجه في هذا المجال، والتي ما لبثت أن تلاعبت لتشكّل أول مجموعة له بعنوان «بيت الساحرة» التي أنجزها سنة ١٩٦٥، لكنها لم تَرَ النور إلا بعد ثلاث سنوات تقريباً، والعجيلي، في كل ما كتب من أعمال قصصية، قاصّ له صوته الخاص المميز له من مجمل الأصوات التي كانت تصوغ تجارب جيله من جهة والأجيال التالية له من جهة ثانية. ولعل من أهم ما يميزه في هذا المجال هو إنتاجه قصصاً من أهم سماته «التفرد في الرؤية بعيداً عن المذهبية السياسية والفنية مع اهتمام خاص بالظنية الفلسطينية، والعناية باللغة القصصية، وإدخال المفردات والمعلومات العلمية، والحرص على صفة

الغريبة... مع سيطرة الخرافة والتقدير... وتأكيد انتصارهما على العلم... إلى جانب البناء التقليدي... للقصة وخلفية التراث الأدبي والحكايات الشعبية القديمة^(١٢)، وجمال اللغة وبساطتها وبالحصر على عنصر الملعنة^(١٣)، ثم إنتاج قصصاً سافراً لأغوار النفس، قادراً على التسلل إلى أعماقها واستكشاف دواخلها، مطوّحاً بالحدود الزائفة بين الواقع والخيال، وعلى نحو يدفع قارئه إلى البحث عن مبررات وجوده، «مخرج أطر المورثات المسطحة أو ما وراء أنسجتها المباشرة»^(١٤)، ويكفاه حكاية نادرة دفعت كثيرين معنّ ثلّوا أعماله القصصية على الرغم من تضادهم مع رؤاه إلى الواقع والفن إلى القول إنّ المعجّلي «صوت خاص في القصة السورية القصيرة»^(١٥)، و«رواية من الطراز الأول، أو «رواية مدّش» و«فنان أصول... يسعى دائماً نحو الأفضل، ويتعمّس في سعيه الجدة والابتكار»^(١٦).

لقد تفتح وعي جيلنا الأدبي على ما أتجزء المعجّلي من إبداع في القصة القصيرة والرواية بخاصة، من إبداع له خصائصه الجمالية المميزة، والمعبّرة عن أدولتها الخاصة، وإلى الحدّ الذي صار من الممكن معه تعرّف نتاجه دون أن يكون مبهوراً بتوفيحه.

وليس غلوا القول إنّ أدب المعجّلي علامة بارزة في تاريخ الأدب العربي المعاصر في سورية، بل هو علامة بارزة في الأدب العربي بعامة، <http://www.archive.org>

عالم المعجّلي الروائي إسعادت عامة

قدّم المعجّلي حتى الآن خمسة أعمال روائية: «باسمة بين الدموع» ١٩٥٨، ورواية «الاشتركة» مع أنور قصيباني قلماً تشير إليها الدراسات التي تصدّت للحدث عن تجربته الأدبية، هي «الوان الحب الثلاثة» ١٩٧٢، ثم رواية «قلوب على الأسلاك» ١٩٧٤، ط «أزاهير تشرين المدعاة» ١٩٧٧، وأخيراً «المفجرون» ١٩٧٩.

وقد عنيت هذه الأعمال الروائية برصد أكثر مفاصل التاريخ العربي الحديث حرارة على المستويين القومي والعطري. فروايته الأولى «باسمة بين الدموع» تعانق قصائد الحياة السياسية في سورية في النصف الثاني من الخمسينات، وتتصدى «قلوب على الأسلاك» للحدث عن تجربة الوحدة بين سورية ومصر ١٩٥٨-١٩٦١، وتعاود «الوان الحب الثلاثة» الحدث عن هذه التجربة ولكن من موقع آخر، وتمجّد «أزاهير تشرين المدعاة» ما أهداه العقائل السوري من استئصال في حرب تشرين ١٩٧٢، وتتجنّس

«المفطورون» قضية الفلاحين الذين لم تهجيرهم إلى مناطق بعيدة عن قراهم وأراضيهم إبان بناء سد القرات في سورية. وبهذا المعنى، فإن أعمال المجهولي الروائية أشد ما تكون التصاقاً بالواقعي، وحفاوة به، لكن مقاربة الروائي لهذا الواقع تقول ما هو سياسي عن طريق ما هو اجتماعي وعلى نحو يمكن القول معه إن هذا الاجتماعي في روايات المجهولي هو ذلك السياسي وقد أسفر عن وجهه من خلال العلاقات الاجتماعية التي تقوم بين أبطاله الروائيين الذين يتجلبون في رواياته نماذج أدبية لما ينتجه الواقع الاجتماعي نفسه من علاقات بين أفراد..

وقد استطاع أكثر هذه الأعمال تحقيق مستوى فني دالّ على وعي المجهولي بخصائص الجنس الروائي، ومعبّر عن تملكه لأدواته. فعلى الرغم مما تعتد به رواية «باسمة بين الدموع» من مناقشات فكرية وسياسية وعلمية ومقاطع وصفية، فإن المجهولي كان يمتلك ميزاناً معيماً لجميع عناصر الرواية، وينسج خيوطها بهدوء التعبير العارف بما سوف تؤدي إليه كل حركة^(١٧). ومع أن رواية «قلوب على الأسلاك» كانت تلجّ على هجاء التجربة السياسية التي حاولت التصدي لصياغتها فنياً، أي تجربة الوحدة، وتفنّس بما هو فائض على جسد النص الروائي بسبب ما يتردّد فيها من حكايات وأشعار وأحاديث عن الفن، إلا أن العبارة الفنية لدى المجهولي جنبات الرواية التعبير الوعطي المباشر، ومكّنت المجهولي نفسه من تقديم «جملة من الشخصيات الروائية الناضجة التي جسّدت بعلاقاتها وصراعاتها ومواقفها جانباً مهماً من جوانب المرحلة التاريخية»^(١٨) التي عيّنت بها الرواية. وإذا كانت رواية «الوان الحب الثلاثة» قد عانت شيئاً من الضعف والتفكك في بنائها الفني، فإن مسوّج ذلك صدورها عن كاتبين روائيين معاً يتجلبان داخل النص على نحو ظاهر ومفارق تماماً، ومهما يكن من أمر دافع المجهولي إلى كتابة رواية «الزعير تشرين المدمعة» أي استجابته لرغبة وزارة الثقافة في إنتاج شريط سينمائي يجسد بطولات حرب تشرين، الأمر الذي جعل الرواية أسيرة هاجس توليفي أكثر منه إبداعياً، كما جعل شخصياتها «مسيفة الصلي» ثامة الإنجاز^(١٩)، نمطية، فقد تمكّن المجهولي بسبب تملكه أدوات الكتابة الروائية على نحو حائق من أسر قارئه منذ مفتتح الرواية إلى آخرها محققاً بذلك نمطتي المتعة والفائدة بأن القتين تمثلان أحد أهم وظائف الأدب كما يرى «روبنه ويليك» و«أولسن وأرين»^(٢٠).

ومهما يكن صحيحاً أنّ عالم المجهولي الروائي هو بعض الواقعي، أو بعض قطاعاته الاجتماعية، وفي بعض تجلياته الاقتصادية والسياسية، فإنّ هذا الـ «بعض» يكفي عن الـ

«كل الاجتماعي والاقتصادي والسياسي» بل يقتل منه ما يمثل أكثر جوانبه بروزاً وتعبيراً عن المرحلة التاريخية التي تصدى للحدث عنها أو معانيها أو استكناه تحويلاتها وآثارها. ومن المثلث للنظر أن مجمل العلاقات العاطفية في روايات العجيلي تنتهي إلى الإخفاق. كما في علاقة ياسمة وسليمان في روايته الأولى «باسمة بين الدموع»، وأن مجمل هذه العلاقات أيضاً يقوم بين شخصيتين متمايزتين طبقياً واجتماعياً، وأن الطرف الآخر الذي يمثل الرجل غالباً ما يعمل في حقل السياسة. «ياسمة» في رواية «باسمة بين الدموع»، سلبية طبقة اربستقراطية من دمشق، بينما سليمان من أصول شلاحية من قرى حلب وحزبي بارز. والشخصيات النسوية، في روايته الثانية «قلوب على الأسلاك»، صبية وشهاد وماجدة، اللواتي يقعن علاقات مع طارق عمران القادم إلى دمشق من أقصى الشمال في الريف ينتمين إلى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها ياسمة، والأمور تقسه سيتجلى في رواية «المغمورون»، حيث ندى الممشقية، اليرجوانية، وعثمان الفلاح المنتمي إلى الحزب الذي يقود الثورة.

«المغمورون»

تطمح هذه الدراسة إلى قراءة جديدة لرواية العجيلي «المغمورون» على مستويين: مضموني وفني. وإلى مساجلة ما سبقتها من دراسات عنيمة بأبروابة نفسها، وحاولت قراءتها بمنهج نقدية خارجية، لا تطلق من النص الروائي نفسه، بل مما هو سابق عليه.

ومن المفيد، بداية، الإشارة إلى أن ثمة أكثر من عمل رواي سورّي تصدى لما حاولته «المغمورون» عبر مادتها الحكائية الطام أي لما لحق بمنطقة القرات السورية من تغييرات اجتماعية - اقتصادية قبل بناء البلد وخلاله وبعد: «التحول الكبير» ١٩٧٨ لمحمد إبراهيم العلي، و«النهر» ١٩٧٩ لجان الكنسان، ثم «أن له أن يتصاع» ١٩٨٠ لفاضل زوزور فيما بعد. و«المغمورون»، وحدها، من مجمل هذه الروايات نجت من التوطوع في شرك المباشرة والمعجود ما أنجزه مشروع النهر من تحولات على المستوى الاجتماعي - الاقتصادي، بل إنها العمل الروائي الوحيد الذي تصدى للحدث عمّا اتفقته قراءات السلطة من أدنى بحق الضالحين الذين طاقهم مشروع القمر في السنوات التالية لبناء البلد. الأمر الذي يؤكد ما تواتر في نتاج العجيلي الروائي من تنوع الكالاب لمطالب التجارب التي تشكل مفاصل واضحة في

التاريخ العربي المعاصر على المستوىين القطري والقطومي، والتي تنتج قرارات بمعمل من إرادة الجماعة.

أشروحات الخطاب في الرواية

تتعرض المادة الحكائية الختام في «المفطور» على حاملين سرديين: يتجلى الأول من خلال علاقة عثمان بندي اللذين يشكلان الشخصيتين المركزيتين في الرواية، ويتجلى الثاني من خلال علاقة أبناء منطقة القمر بهاتين الشخصيتين من جهة، ومشروع توطين الفلاحين الذين ستعمر مياه سد الفرات أراضيهم ويوئهم من جهة ثانية. وغير هذين الحاملين اللذين تتداخل مكونات كل منهما بمكونات الآخر (بشراً وعلاقات، وأزمنة، وأمكنة)، يتشكل عالم روائي يستمد مرجعيته الواقعية من تحولات المجتمع السوري في المرحلة التي رافقت مشروع بناء السد في النصف الأول من السبعينات. والحاملان كلاهما يصوغان تلك التحولات بوصفها تجسداً لقيم اجتماعية /مصرفية/ سلطوية جديدة في هذا المجتمع، وتعبيراً ما نزوع مثالي عن إمكانية لقاء الطبقات الاجتماعية المتباعدة على أكثر من مستوى.

يتجلى الحامل الأول على ما نوافي في مجمل أعمال الخطاب الروائية على مستوى المادة الحكائية الختام، أي بناء هذه المادة على علاقة عاطفية، أو عقدة غرامية، تنتج فيما بعد أحداثاً تقاى عنها وترصد الواقع داخلها ومن خلالها. ففي «المفطور» أيضاً ثمة علاقة حب تشكل منطلق مادتها الحكائية الختام إلى ما يمر في قلب الواقع من أحداث اجتماعية وسياسية في مرحلة تاريخية محددة، هي مرحلة ما بعد بناء سد الفرات بعامين. فالفتاة الدمشقية «ندي» التي حصلت فسطاً واحداً من التعليم من جامعة بيروت والتي تعمل بوظيفة مهندسة في مشروع القمر، تحب الفلاح «عثمان» الذي «لم تعد في تعليمه مرحلة الدراسة الابتدائية، وهي وظيفته أمانة تعاونية لجماعة من فلاحي مزرعة تجريبية» (ص ١٩). ويسوق الراوي هذه العلاقة التي تبدو غير معقدة اجتماعياً ومصرفياً بمجموعة من الصفات المميزة لندى منذ طفولتها التي شهدت بدايات ميلها إلى التفرغ، ومحاولات طرونها عن المانوف. وكان من بواكير ذلك «تجاوزها رغبة أهلها في أن تتابع تعليمها العالي في إحدى كليات جامعة دمشق لتخرج منها مديرة، أو محامية، أو طبيبة، وإسراؤها على أن تدرس في فرع للمكتاترية وإدارة الأعمال في إحدى جامعات بيروت» (ص ١٦)، ثم رفضها، بعد تخرجها بدرجة الامتياز،

«المعروض التي كانت متاحة لها للعمل في بيروت» وفي المواسم الأوروبية التي كانت لشركاتها فروع في العاصمة اللبنانية (ص ١٨)، وإتقانها العمل في بقعة نائية من بلادها، حيث «المشروع الجبار الذي قامت ورشاته على جانبي النهر الكبير وفي بوايه المقبرة الممتدة الأرباع إلى أبعد الأفق» (ص ١٨)، أي مشروع سد القنات.

ولأن شدة إحساساً مضطراً كان يفتاب كليهما، لدى عثمان، بأن علاقة الحب التي وحدهما، والتي باءت لدى إلى الإفصاح عنها، ليس لها ما يملأها على المستويين الاجتماعي والمعرفي، فقد حرصا معاً على أن تظل طبيقتيهما، وبخاصة من جانب لدى التي عبرت عن إحساسها ذلك على نحو غير مباشر بقولها لعثمان، وهي تشرح في الكشف عن حبها له: «عندي سؤال لك: لا أستطيع أن أوجه إليك في الطلاق» (ص ٨٢)، والتي ما لبث أن تحدث عليه حين قال لها: «اسمعي يا لدى، ما قلته أنت لي في هذا المساء، وما قلته أنا لك، لم يدرك به إلا الليل وهذا السهل وحدائد اللاشعور» (ص ٩٥) يقولها: «لن يعرف أحد بما دار بيننا» (ص ٩٦). وقد ظلت تلك العلاقة خفية عن الآخرين، وإن كانوا يهدون شيئاً من التفاهة والهمس حول لفتاتهما وحواراتهما، حتى وقت متأخر من بدايتها، إلى ما بعد استسلام لدى لقبيلات «اليس» شقيق صديقتها اللبنانية «حورية»، «برضا وتكافؤ» (ص ١٠٨) من قلب التي سألها زوجها بعد سفر عثمان إلى المنطقة الشرقية، حيث سارعت إلى إخبار والدي جيلان بملاقاتهما وعزمهما على الزواج. غير أن هذه العلاقة سرعان ما تصاب بالذبول، وتنتهي كما لو أنها لم تبدأ، حين أصغر عثمان، بعد تردد، على اللحاق بجموع المضموزين إلى المحافظات الشرقية بعيداً من أراضيهم ورغماً عنهم، رافضاً الإذعان لولاية لدى بالسكن في قرية «الهدالية، القريبة من المشروع، حيث كنا قد خططنا لذلك أكثر من مرة»

ويقدم الحامل الثاني علاقة أبناء منطقة القمر بكل من عثمان ولدى، عثمان بطبيعة، ثم بمشروع توطينهم بعيداً عن قراهم قبل أن تغمر مياه السد أراضيهم وبيوتهم. كانت الحكومة قد بنت هؤلاء، قرى نموذجية ليست بعيدة عن المشروع، تقع على كتف فرائش النهر في ضفة البعيرة، ليستكثروا ويمارسوا عملهم الزراعي من خلال تعاونيات فلاحية فيها، وكان عثمان، بوصفه أمين تعاونية لجمعية من فلاحين مزرعة تجريبية، يحاول إقناعهم بالانتقال إلى منازل تلك القرى النموذجية للسكن فيها، بعد أن أبدى هؤلاء تشبهاً بالكواخيم الطينية، وإصراراً على البقاء في أراضيهم ولو طالتهم مياه القمر، كانوا يتساقون: «كيف يتركون الممتلكات التي ولدوا فيها، والأرض التي فلقوها السنين الطوال

بأيديهم ورووها بعرق جبينهم. إلى أرض جديدة لا تربطهم بها رابطة، ولو كانت مساكنهم الأولى على مرمى حجر^(١١١، ١١٢). وعلى نحو مبالغت لثمان وللمرافقة الذين اجتمعوا بكبار المسؤولين في العاصمة يتم اتخاذ قرارات جديدة تقضي بالآسكن هؤلاء الضالكون في تلك القرى النموذجية، وبأن يتم ترحيلهم إلى أماكن بعيدة، «إلى المحافظات الشرقية، وإلى المحافظة الثالثة منها على الحصر، وإلى أقصى بقاع تلك المحافظة على حدود البلد» (ص ١٥٠)، دون أن يقدم أولئك المسؤولون تعليلاً لهذه القرارات، ولأن ثمة لغة، سبغة قديمة، كانت تلاحق عثمان بسبب كونه جالياً بعد أن قتل والده ابن عم له فقد كان عليه أن يواجه معارضات كثيرة من الضالحين الذين كان يطوف بترامهم لإقناعهم بالقرارات الجديدة، وكان هؤلاء يزادون إصراراً على التمسك بأراضهم، وعلى الرغم من التظاهرة التي قاموا بها أمام مبنى المديرية العامة للمشروع للتعبير عن مناهة ورفضهم لتلك القرارات، فقد أذعنوا لها أخيراً، لجأوا إلى الدولة لتعويضهم من ظلم الطبيعة والمجتمع فرفعتهم بظلم أشد.

وعبر هذين العاملين السرديين الترتيبيين تتكامل مجموعة من الحكايات الصغيرة التي تتشاطر فيما بينها وتتداخل لتصب في المجرى العام للحكاية الأصل هي الرواية، من أهمها: حكاية جابر المبروك، وأبو عثمان، مع ابن عمه جلف الذي قضى نحبه على يدي جابر لصبيين كان أحدهما ذريعة للآخر، أعني بتلويح جابر وابن عمه على حب فتاة واحدة، هللة، ثم تنازعهما على الدور في سفالة أخاهما على البشر، وحكاية عثمان والضياء التي أحبها، وتقدم لخطبتها لكن أهلها جابهوه بالرفض لأنه جال، «ثم ترفضني فتاتي التي رقت لها كما رقت لي، ولكن أهلها ورفضوني. ورفضني أولاد عمها الذين كان من حقهم أن تكون لواحد منهم، ورفضني أقاربها الأذنون والأعمدون لأنني لست من العشيرة، عشيرتهم. أنا وأبي رجلان مفردان في هذه النواحي. نحن جماعة لا أصل لنا في هذه الديار. نحن جماعة جالون» (ص ١٤٥)، ثم حكاية أنيس وبدي وعلاقتهما المسروقة على غفلة من الزمن ومن عثمان الذي كان يتفقد الأماكن التي ميّزحل إليها المنمورون في المحافظات الشرقية.

الدوال في الرواية أو المضمون السردى

على الرغم من أن «المنمورون» للتصير عاطفة الحب وتتمنّ تجاوزها مواضع الواقع الطبيعية والمعرفية، لكنها تبقى إمكان لقاء الطيفيات ومصالحتها عبر هذه

العاطفة وحدها فحسب. فهي تلجّ، هي أكثر من موقع. على أن تُسَمَّ عروفاً نفسية أكثر منها اجتماعية لتوق هذا اللقاء، أو تحول دون التماثل. وعلى نهر غير مباشر تشي بأن زوال تلك الفروق موهون يوعي حقيقي من جانب الطبقات الأكثر امتيازاً في المجتمع، وغير ذي صلة بقلبية التماثلات فردية خاصة.

الوعي المرتبط بالممارسة الحقة شرط الرواية لإنتاج مجتمع معاش طبقياً، ومن دون هذه الممارسة يظلّ الوعي أسير أوهامه. ولا تعبير عن نزوع مثالي ليس له ما يعزّزه على التصعيد العملي.

«المعمورون» قبل ذلك. تمجّد ارتباط الفلاح بأرضه، وترثي العلاقات الاجتماعية التقليدية الشائخة التي تضبط منظومة القيم في مجتمعه القبلي، وتهدجو جور السلطات عليه واتخاذها قرارات غاشمة لا تلي بالألّه. ولعلّ من أهمّ ما تتسم به، على مستوى الرؤية، هو مساوئها بين ظلم الطبيعة وظلم المجتمع من جهة، وظلم الدولة من جهة ثانية.

كان الفلاحون، قبل المشروع، يمانون وطناً الطبيعة وفصولها، حين ينحس عنهم ماء السماء لتصبح حفلة الماء مساوية لحفلة الدم، وحين تفيض مياه النهر لا تبلي ولا تذر. وبدلاً من أن يوفّر المشروع لهم ما يقيهم تلك التفسؤات ويضع عليهم ضوابط الطبيعة، تسلبهم الحكومة انتماعهم، وتبقيهم بهم بعيداً عن أرضهم.

لقد أوت سيطرة الطبيعة وقانونها المدسّر واحتباس الماء إلى أن يقتل جابر ابن عمه خلف حينما نازعه دوره في سقاية الغنم على البئر. وقد أقصح جابر المبروك عن ذلك الظلم الفادح الذي كانت الطبيعة تمارسه بحلّ أولئك الفلاحين معلقاً قتله لابن عمه بقوله إن من قتله ليس هو، وإنما: «الشمس، واليثر، والمطر، والبادية» (ص ٢٩).

والرواية نفسها لا تكتفي بمعالجة ذلك الجور الذي تمارسه الطبيعة بحق الفلاحين، بل تعانين كذلك القيم والأعراف الاجتماعية/القبلية الغاشمة فيما بين الفلاحين أنفسهم أيضاً. إذ يرفض أهل الفتاة التي راقت لعمان وزاقي لها، كما قال لندى، زواجها، لأنه لم يكن من عشيرتهم، ولأنه جال. وهذا المعنى، فإن ثمة أكثر من سلطة قائمة تنصدي الرواية لتعريفها: سلطة الطبيعة، وسلطة القيم الاجتماعية/القبلية اللتين تسلبان الفلاح حقّه في حياة كريمة، وسلطة الدولة التي استجار بها الفلاحون «للتصفيهم من الطبيعة، ومن المجتمع، فرفضت عنهم ظلمهما وأوقعتهم تحت ظلمها هي» (ص ١٤١). والرواية ترد، غير أكثر من موقع في حركة السرد، انتصارها لهؤلاء الفلاحين، وترصد في

الوقت نفسه وهجو أيضاً آية التفكير التي تحكم علاقة الدولة بهم. ويوضح عثمان عن ذلك بقوله لندي حين عاد من لقاء المسؤولين في العاصمة، الممتمنين بمشروع الفجر: «ما تقولونه صحيح، إلا أن الكبار لا يشعرون به. لهم قراراتهم التي لا يأخذونها نحن في حساباتهم لها» (ص ١٢٢). ويقول لعدد من الفلاحين الذين كانوا يتحدثون عن قرار تهجيرهم القاطم: «من نكون نحن في هذه الماكينة الكبيرة التي يسمونها الدولة... نحن حدائق صغيرة، براضي، أو أسلاك، أو مسامير دقيقة وبخيلة... قطع من المعدن لا بد للماكينة منها، وفي الوقت نفسه لا قيمة لها ولا نفع إلا في مكانها من الآلة» (ص ١٢٢).

كان عثمان يمثل نفسه، مبدأً حماسة فائقة في عمله، بأن يثار مشروع النهج له، ولأبيه من عذوبهما، المجتمع والطبيعة. بمعنى أنه كان يدرك أن المشروع ليس فعلاً جيولوجياً يلجم جبروت النهر، بل فعلاً قيمياً قادراً على تعديل العلاقات الاجتماعية بين الفلاحين، والانتقام لهم من الطبيعة التي ظلمتهم طوال حياتهم. كان ذلك حاجته، ليس بسبب كونه جالياً، مطلوباً وأسرت من القبيلة، بل بوصفه تجسداً للنهر الذي نشيخه العلاقات القائمة في مجتمع الجزيرة السورية. ولم يكن عثمان وحده هو الذي يؤمل نفسه بأن يطول التغيير كل شيء، بل إن نكاح نفسها كلفت يؤمل ذلك، ولكنها كانت تريد أن تثبت لنفسها أن ما تكون به، وما صنعت به من مفرجات لشدة حاجة ومعرفة مثلها، قابل للتحقق وليس محض أوهام مثالية أو يوتوبيا لا وجود لها على أرض الواقع.

تقف «المغمورون» إلى جانب الجماعة وتبني قضية نزوحها أو إزغاعها على النزوح من أرضها إلى أماكن بعيدة عنها على الرغم من أن الخطاب الروائي فيها يبدو مهموماً بالعدوت من المفارقة الطبقية/المعرفية بين شخصياتها الرئيسيتين: عثمان الضالاج، وندي المدينة، والرواية تعمل ذلك منذ صفتها الأولى، أي منذ الإهداء الذي يتوجه به العجيلي «إلى الذين على رؤوسهم المغمورة بعياد السدّ بنيت أصهار وازدهرت حقول»، إذ يفسح هذا الإهداء عن هجاء للضوى الانتهازية التي استثمرت ذلك المشروع لامتيازاتها الخاصة، غير عابئة بحقوق الجماعة.

وبهذا المعنى، فإن «المغمورون» تدحض ما ذهب إليه عدد من المشتغلين بنقد القصة القصيرة والرواية في سورية من أن العجيلي «ضد التقدم»^(٢٢)، وأنه «ليس لديه التزام حقيقي لأنه ينظر إلى الأمور كافة من على»^(٢٣). فالرواية تعني من شأن حركة التاريخ، وتعطي بها، وتعتبر منها كما تعطي بذلك «دينامية» التاريخ نفسه، وهي لا تعمل

ذلك على نحو يستلزمي لنفسه ما هو خارج عليه، أي مما هو خارج على سياق هذه الحركة، بل على نحو ينهض من داخل النص ذاته، بل من داخل البنية المعرفية/الطبقية لشخصياته.

ومهما يكن صحيحاً أن التاريخ في أدب المجبلي تاريخ أفراد، وليس تاريخ جماهير أو طبقات^(٣٢)، فإن هذه الرواية تنجز تاريخ جماعة، بل تاريخ «جماهير أو طبقات» بتعبير أولئك، حيث لم يمس مادها الحكاية الخام بتطاع اجتماعي زبني تعزّض ابتلاء جميعاً لاقتلاعهم من أرضهم، ولنفيهم بعيداً عنها، معبرة من خلال شخصياتها الرئيسية، ندى وعثمان، عن ثوبان الفروق الطبقية والتلاشيها وعجزها أمام ما تجسمه العلاقات الإنسانية ويوحده الحب، ويأسفه الإيمان بالعمل من أجل الجماعة. لقد كانت ندى سائلة طبقة اجتماعية /مدنية/ معرفية مقارفة تماماً لطبقة عثمان الضالعية/الريفية/ التي لم تحصّل من المعرفة سوى القليل. لكن هذه الفروق بينهما لم تكن لتكوى على وضعهما في مواجهة طبقية بالمعنى الذي تحتل به تلك «الأيديولوجيا» ونقول بـ «حسية» التقاطع بين الطرفين. كان إيمانها بالجماعة كافياً للقاء الطبقتين، ثم لتضمين الروحي في مواجهة المادي. ومهما يكن صحيحاً أيضاً أن «إبراز المستوى الشخصي مقصود لذاته (في الرواية)، لأن عملية التحول تتم... بشكل فوري لا جماعي»^(٣٣)، فإن الأكثر صحة هو أن هذا الفوري هو ذلك الجماعي وقد تمت «نمذجته» أدبياً.

الشخصيات

تقدّم «المعمورون» شخصيتين مركزيّتين قائمتين في الحدث الروائي بنسب متفاوتة ويرى متفابرة، وثمة نوعان من الشخصيات الثانوية، نوع يتسم بكونه جزءاً من الحكاية كما في شخصية جابر المبروك والد عثمان، وشخصية أنيس شقيق حورية، وآخر بكونه استكمالاً لها كما يمثل ما تبقى من شخصيات في الرواية التي ما إن تطل برأسها في عملية التحكي الروائي حتى تختفي فجأة، كخلف ابن عم جابر المبروك، وفريال وجورجيت ونبيلة المعاملات في مشروع فريال الفخر ورفيقات ندى في جناح العازبات، والمهندس سليم خطيب جورجيت، الذي يعمل في المشروع أيضاً، والذي ندى، وآخرين.

ويرتجح هذان النوعان بين شخصيات فاعلة نسبياً كما هي شخصية أنيس الذي

استطاع أن يصنع حب ندى عثمان وأن يجعلها تستسلم لقبائله «برضا وتلاذذ». وأخرى ساكنة لا تمارس أي طمعية في الحدث الروائي وتظل محافظة على خصائصها الاتصالية منذ ظهورها في الحدث حتى غيابها عنه. كما هي شطبة جابر المبروك وهذلة وخوزية وآخرين.

تستأثر شخصيتا ندى وعثمان بمساحة وفيرة من حركة السرد. ليس بوصفهما الشخصيتين المركزيتين في الرواية فحسب، بل بوصفهما تجسداً للطمعية الحكيم الروائي وأطروحاته. وغالباً ما يتم تقديم هاتين الشخصيتين من خلال أقوال الراوي عنهما وليس من خلال أفعالهما^(١٢). وكثيراً ما يعنى هذا الراوي بتقديم صفاتهما المادية كما يفعل مع سجع شخصيات الرواية الأخرى.

يمثل عثمان شطبة الفلاح المثقف الذي يربط بين النظرية والممارسة على الرغم من أنه لم يحصل من المعرفة ما يجاوز مرحلة الدراسة الابتدائية. كان دأب القراءة في كتب شجعت في التعاونيات الزراعية والتحويل الاشتراكي والتنمية الاقتصادية (ص ١٢٠). يوماً كان أقرانه «يتظاهرون بتأبط المجلات المصورة والجرائد. وأحياناً الكراسات الحزبية، يتصفحونها ويتظاهرون بقراءتها في المجمعات» (ص ١٢٠). وقد كان في وسعه استغلال ثمة وسائله المطلقة الشخصية ونخب المال أو الحصول على الترفيات، كما فعل بكري زهاقه الذين تولوا في العاصمة وظائف تدبر عليهم الربح وتوفر لهم الراحة. كان يقول: «أنا رفيق للفلاحين... الفلاحين الخشن الأيدي» (ص ١٢٠). وكان مؤمناً بأن المشروع الذي يعمل فيه سينتقم له ولأبيه من عدوئهما وعدوي الفلاحين الآخرين: المجتمع والطبيعة. ويأن ثمة تعديلات كثيرة ستطرأ على حياة هؤلاء الفلاحين. وعلى الرغم من أن أحلامه تلك سرعان ما توتتتها قرارات الكبار في العاصمة. وعلى الرغم أيضاً من حبه الكبير لندى واستسلامه له مرة، فقد أثر التضحية به والاتحاق بجموع الفلاحين الذين سيتم ترحيلهم إلى حدود البلاد، معبراً عن ذلك بقوله لحويزة صديقه ندى: «أنا من هؤلاء الناس... حين ينتقلون أنتقل معهم. إنهم أعلني» (ص ٢٤٨)^(١٣).

وهو لم يكن على امتداد علاقته بندى، عن التعبير بأن ثمة جذراً عالية تحول بينهما^(١٤). لكن حبه لها لم يقو على النيل من إيمانه بجندوى ما يعمل وما يتوق إلى تحقيقه لصالحه ولصالح الجماعة التي ينشئ قضايها ويدافع عنها. وإن كان ينفذ إرادات السلطة وقراراتها، والحق أن العجيب قد اتقن رسم ملامح هذه الشخصية على

المستوى النفسي، كما تمكن من «نمذجتها» أدبياً وصياغتها فنياً، وإن طغى التوصيف الخارجي لها، كما فعل معظم الشخصيات الأخرى، على العناية بخصوصياتها الانفعالية، وتجنّد شخصية ندى نموذجاً جليلاً للوعي الناقص، والمدمج بأوهام عقلية عن لا طبقية المجتمع، والذي يجعل في داخله تناقضات كثيرة ما لبث أن تسفر عن اقتضاها حين ترتطم بالعطوفة، أو حين تجد نفسها في مواجهة الاختيار بين ما تقول وما تفعل، لقد كانت علاقتها بعثمان تعبيراً عملياً عن رغبتها في التحدي، في المغامرة فحسب، ولم تكن صادرة عن وعي بحدود ما تفعل، بل عن ضيق يقيم الطبقة التي تنتمي إليها، ضيق غير مزود بمرجعيات فكرية وأخلاقية.

إن كل ما كانت تقدم عليه إنما كان يصدر عن محاولة لتثبيت هداها الذي اتسمت به شخصيتها في مرحلة الطفولة، والذي اكتسب صفة الميل إلى التفرّد في مرحلة الشباب، والرغبة في الخروج عن المألوف في مرحلة الدراسة الجامعية والعمل فيما بعد، ويؤكد ذلك إقصاؤها بنفسها لعثمان عن رفيقها في الزواج منه حين حُكِّم لها أن حديثه عن الحدود بين أنثى ملكها وفلاح ليس شائعة، ويضع على رأسه كوفية يضمّر لها ما لها غير مطلوبة في حينها الذي تبدلته وغير صادقة في حينها لأولئك الناس» (ص ٦٥) أي للفلاحين، ولقد كان طرخان مناضحها يعلم بأن طرخان المبروك، والد عثمان، جاءها خاطباً لابنه، فأجبت حين استقبلت «أن عثمان كان مصيباً عندما قال إن ندى لا يمكنها أن تتخطى حدود طبقتها فتتزوج من فلاح؛ أزعجها إصابة عثمان في هذا، معلما أزعجها معرفة هذا من نفسها» (ص ٧٣)، فصارحت لكي تثبت لنفسها مقدراتها على الإتيان بما لا يقوى عليه الآخرون، وبما يتضاد وأعراف المجتمع وتقاليده وقيمته في هذا المجال، إلى القول في اليوم التالي: «لماذا لا أتزوج منك أنت بالذات، أنت يا عثمان» (ص ٨٦)، عارضة عليه خطبتها إليه بنفسها.

لقد تحلّت ندى عن كثير من المفاهيم التي كان من الممكن لها أن تتألقا، فبعد حصولها على درجة الامتياز من الجامعة، رفضت العروض التي كانت متاحة لها للعمل في بيروت، وهي المواسم الأوروبية التي كانت لشركاتها فروع في العاصمة اللبنانية، وهرولت إلى بقعة من بلادها نائية في الشمال، للعمل في هذا المشروع الجبار الذي قامت ورشاته على جانبي التهر الكبير وهي بواديه المغيرة الممتدة الأرجاء إلى أبعد الأفاق» (ص ١٨)، كانت تؤثر «العمل العنتج والمفيد للجماعة، ولو كان غريباً أو شافئاً، على حياة الرفاه والترف القروي» (ص ١٨) ولم تتردد في ضحية فلاح ابن فلاحين لم

يجاوز تعليمه الابتدائي، ولم يكن أكثر من أمين تعاونية هي مزرعة تجارية.

لكن ذلك كله، ومعه ارتباطها بعثمان، لم يكن سوى تعبير عن بربرها وضيقتها بقيم طبيعتها، ويبدو أن إقصاها عن حيها لعثمان لم يكن قائماً على وعي حقيقي بما تفعل، بل تجسداً لحيلها إلى التفرّد، وإلى التمرّد على مواضع الطبقية التي تجدر منها، ولذلك لم تبدي أي نوع من التشبث بتلك العلاقة التي انتهت دون مسوغات موضوعية كما لو أنها كانت تنتظر ذريعة، مهما كانت صغيرة، لتفصم علاقتها بعثمان، ولتنوّد إلى طبيعتها التي تلتقي إليها، والتقلي حكمتها التي دونتها ذات يوم: «كل امرأة مستعدة لأن تعطي نفسها... متى وجدت الرجل المناسب، في الظروف المناسب، في المكان المناسب» (ص 237) وراء ظهرها.

والرواية تلجّ على تلك الفوارق التي تفصل بين الشخصيتين عبر أكثر من موقع من حركة السرد، من خلال ندي أحياناً، وعثمان أحياناً ثانية، ومن خلال الراوي أحياناً ثالثة. فقد كان عثمان منذ البداية لا يفرى على الجهر بعيله إلى ندي، وكان ثمة إحساس ينتابه بأنّها من «طينة غير طبيقة» من طينة أخرى (ص 32)، وعلى الرغم من مضي وقت على حب ندي له وحبّه لها، فإنه «لم يستطع التخلص من شعوره بأن هذه الفتاة تنتمي إلى عالم شديد البعد عن عالمه» (ص 52)، وكثيراً ما كان يقول لها حين كانت تعبر عن تعلقها به: «هل هذا صحيح؟ أحب أن أصدق كلامك يا ندي» (ص 272)، وتعبّر ندي عن ذلك بما اقتابها لحظة قول أنيس لها مبدئياً خوفه من أن تنتهي الأمور بإخوته حورية إلى ما انتهت ندي إليه في إقامتها بين الفلاحين، ومن أن تتزوج فلاحاً موشوم الصدفين من المنطقة: «تراجعت ندي... كالمجففة لما تلفظ به أنيس، من المؤكد أنه لم يسمع بعثمان ولا ندي بعلاقتها به، إلا أن التوتر الحساس في نفسها أصيب مرة أخرى» (ص 168). والراوي نفسه يشير إلى تلك الفوارق بالقول: «إن فروقاً كبيرة لا يمكن تجاهلها تجعل من قرانها أمراً مستعجلاً، صعوبة تحقيقه شوق صعبوبة تصديقه» (ص 101).

لقد كان مناقضا لطبائع الأشياء والمواضع والقيم الاجتماعية الموروثة اختيار ندي، سائلة المجتمع المدني في عاصمتين: دمشق وبيروت، إبتارها العمل في منطقة نائية من بلادها وفي ظروف معيشية قاسية على العمل في بيروت أو في عواصم أوروبا، غير أن ما لم يكن كذلك هو تعلقها عن ذلك كله عند أول سانحة وضعتها وعثمان أمام إرادتين متناقضتين، إرادتها في البقاء في «الهدالية»، وإرادته في اللحاق

بركبت المغمورين إلى أقصى الشمال الشرقي من سورية، إذ لم تكن أطروحاتها سوى أفكار سرهاني ما نهضت حين تمسك عثمان بضرورة ربط نظرياته بالممارسة، وأثر التزوج مع الجماعة على حية لها.

وباستثناء شخصية أنيس، فإن مجمل ما تنبئ من شخصيات في الرواية يبدو استكمالاً، كما قلنا، لمكونات العالم الروائي، وهذه الشخصيات جميعاً لا تؤدي أي دور في تطور الأحداث، وهي جميعاً مرسومة من الخارج، أي من خلال صفاتها المادية فحسب. وممّنوخ ذلك أن العجولي لا يسند إليها أي مهمة داخل الرواية، ولذلك لم يكن ثمة ما يعنيه، كما يبدو، في بيان خصائصها الانفعالية والكشف عن آليات التفكير لديها، وإن كان بعض منها يعجز شيئاً من ذلك داخل حركة السرد، كما لدى بعض الشخصيات الفلاحية التي تبدي ارتباطاً بالأرض وتمسكاً بالمكان، فإنه لا يبدو أكثر من كونه تجسداً لأفكار سابقة على النص وليست منطلقة منه، والتي يتم التعبير عنها من خلال الأقوال وليس من خلال الأفعال. ويمكن أن تمثل لذلك بشخصية الكهل الذي يعجز عن تشيئه بأرضه التي ولد فيها وقضى حياته فوق ترابها والكوي بتقلبات نهريها بقوله: «أنا لو صيت إيلاني أن يحفروا قبري على شاطئ هذا النهر كي أقدر، حتى بعد الموت، أن أجد نظري من وراء التراب إلى هاتك» (ص ٢٠٩)، وبما يقوله العجول لعثمان حين أبدت الحكومة إصرارها على تهجير الفلاحين إلى مناطق بعيدة: «يا عثمان يا ابن أخي، لا قلّم الرجال إذا تمسكوا بالأرض التي ترابها وتعرفها. هل ترى بيثي ذاك الخليل أنا منذ عشرة أيام. منذ جانا الخبر منك بأن زيادة في النهر مقبلة، وأنها ترفع البحيرة، علا الماء حوله وضيق الطريق اليابسة إليه، وأنا منذ عشرة أيام أرجع إليه عند كل مفويج، أدور في نواحيه. ولولا الحياء لمسحت وجهي على حيطاته وقيلت تلك الحيطان بشتي» (ص ٢٠٨-٢٠٩). بل ويمكن القول إن العجولي يقدم، في هذا المجال، ظلال شخصيات وليس شخصيات من لحم ودم، شخصيات منجزة على نحو سابق لفعالية الكتابة، ومعبرة عن محاولة فكرية أكثر منها تجسداً لكيانات واقعية.

على حين تشغل شخصية اليلاني أنيس، أحد الشركاء في المؤسسة اليلانية للتعهدات التي التزمت إنشاء الأقبية في إحدى مناطق الغمر، والذي قُبِمَ إلى المشروع لعقد صفقات تعهدات لصالح المؤسسة، بعضاً من اهتمام الروائي، حيث لا يكتفي بتقديم صفات أنيس الخارجية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى منظومة الوعي التي تحكم رؤيته للمشروع، والتي تتكشف في ردّه على ندى حين قالت له: «إنا كان هذا البلد لا

بمعجزة، فليمان أنت فيه الآن؟ أجاب: سؤال وجهه. أنا فيه كي أخذ حصتي من المنافع التي توزع هنا. هنا بقرة تعلب وسأل كثيرين فيري جنت حاملاً سطلي لأملأه من حلبها» (ص169). وكما يبدو دخول «هيام» في رواية المعجبي الأولى «بأسعة بين التمعوج» في حياة بطلها «سليمان» باعثاً على تقوية العنصر العاطفي في الرواية⁽¹⁷⁾. فإن شخصية «النيس» تؤدي الدور نفسه في رواية «المغمورون» أيضاً، حيث لا تظهر هذه الشخصية إلا مع الثلث الأخير من الرواية، أي مع المواجهة التي تضع «ندي» في اختبار حقيقي لمشارعتها نحو عثمان من جهة، ولأطروحاتها من جهة ثانية.

وما تبقى من شخصيات في الرواية: أمثال: فريال وجوزجيت وسليم. يبدو هاتذاً على جسدنا، ويضي ما يذهب إليه التقاعد الفصيل من أن القارئ «لا يجد في الرواية جزئية واحدة لا تقدم سير الحدث في حاضره أو مستقبله»⁽¹⁸⁾.

بناء الرواية

تمتد المادة الحكائية في «المغمورون» على تسعة وعشرين فصلاً. يرتبط بعضها ببعض أحياناً، ويملك كلٌّ من بعضها الآخر وحدة مستقلة بنفسه. والفصول الخمسة الأولى منها تشكل مهاداً لأحداث العمل الشخصية، بل إنها تختزل هذه الشخصيات إلى الجوهرية منها وإلى ما سيضي فيها بعد أفعالها وزدود أفعالها حيال الأحداث التي ستترى في السرد الروائي. حليلة أحياناً وبطيلة أحياناً ثانية بسبب ما يتروّد في بعض المواقع من الرواية من هيوضات سردية وخوارية زائدة على جسد النص وعلى المشن الحكائي فيه. كحديث جابر المبروك عن الوشم على سبيل المثال. وإذا سلّم المرء بالعمل الإحصائي الذي أجراه سمر روعي الفصيل للوزع الفصول بين شخصيتي عثمان وندي، أي حينما رأى أن خمسة من فصول الرواية تبدو خاصة بندي وأبناء طيفقتها وما يتعلق بذلك، وسبعة منها تبدو خاصة بعثمان وأبناء طيفقتها وما يتعلق بذلك، وأن ثمانية تقوم بمهمة الصلة بين الطيفقتين⁽¹⁹⁾. فإن ذلك يضمن أن تسعة من فصول الرواية لا تؤدي أي مهمة بذاتية في النص.

ما يذهب إليه الفصيل في هذا المجال. لا يبدو دقيقاً تماماً، فثمة فصول منها لم يشر إلى دورها أو مكانتها في بناء الرواية تشكل روابط بنائية وبين ما سبقها من جهة، وبينها وبين ما سولها من جهة ثانية، ويمكن أن نعلل لذلك بالفصل الأول الذي ما إن ينتهي بتسؤال ندي ودهشتها من أن جابر المبروك قاتل حقاً حتى تروّد الأحداث

في الثاني إلى طفولة ندى وشبابها وحتى ينتهي الفصل ذاته بذلك الضلال والدمعة نفسيهما أيضاً، لنهاي الفصل الثالث إجابة وتعليلاً لفعل القتل. غير أن ذلك لا يعني أن فصول الرواية جميعها تقوم بهذه الوظيفة، أو أن ثمة روابط بينها كلها، فبعض الفصول يشكل كل منها وحدة حداثية زمنية مكانية، يمكن أن تكون بنفسها نمطاً فصيلاً بالمعنى الدقيق للجنس القصصي. غير أن الفصول في الأغلب الأعم تخضع لمبدأ السببية، حيث يكون الفصل السابق سبباً لللاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه.

وهي محاولة، كما نذكر، من المعجاني للثبوت أسلوبية روائية خاصة به، وعلى النحو الذي سمعت به روائته السابقة «باسمة بين الدموع» بطاصة، يضع قارئه منذ افتتاح رواية «المفسرون» أمام الخصائص المادية والنفسية الأكثر وضوحاً لشخصيته المركبتين: ندى، وهشام، وكثيراً ما يبدى حفاوة واضعة وجهرة بهذه الخصائص التي تتحدد، في الأكثر الأعم، بما هو خارجي فحسب كما سلف في موقع سابق من هذه الدراسة. كما في وصفه لكل من جابر المبروك وعبدل زوجته: «كان... رجلاً ربة أقرب إلى الطول، فلوله البدن، مدور الوجه، مناقضاً في تكوينه تكوين زوجته العفوفة الأعناء» (ص ١٩). وكان له «جسمه المتخضم، المستقيم على امتلائه، ووجهه المدور الذي ظل خلواً من التجاعيد، ولينان نظراتها ألحت عاضية الكفن الأشيبين وميض الفولاذ» (ص ٢١). وكما في وصفه لندى «عندما كبرت... أصبحت شابة جميلة القد، فواسها فوق القصير ودون الطويل، حنطية البشرة في نور، ذات شفتين حمشتي الأرتسام على دفتيها» (ص ١٦). وفي وصفه لتعزية صديقتهما: «سمراء طويلة القامة، ذات شفتين رائعتي الاستدارة، عقصت شعرها الأسود الطويل وراء رأسها بشكل يبرز طول عنقها وحسن استدارته، وكانت ليس صداراً مزهراً فوق تنورة كعالية مثاق، تنفجر شايها عند خطوطها هيبدو امتشاق فامتها ورشافة تكوينها» (ص ٢٢). وأخيراً ما يعنى الوصف في الرواية بالخصائص النفسية أو المعرفية للشخصيات، كما في وصف الروائي لهشام: «كان فتى واسع المعرفة في كل الأمور التي تتعلق بالعمل، كما أن قدرته على استيعاب الجديد من المعرفة في كل شيء كانت أوسع» (ص ١٩). وفي وصفه لندى بأنها كانت «مع تحررها فتاة جادة لم يعلق بسمعتها شيء من الفخ» (ص ٢٢). غير أن صفات الشخصيات وخصائصها النفسية كثيراً ما تتجلى من خلال أقوال الراوي عنها، وليس من خلال أفعالها، ومن المهم الإشارة هنا إلى أن تلك الخصائص والصفات لا يتم تقديمها دفعة واحدة، بل عبر أكثر من موقع في حركة السرد الروائي.

ومن الملفت للنظر أن بعض الخصائص المادية لبعض الشخصيات يتم تكرارها في أكثر من موقع في حركة المسرد، كما في وصف الراوي لـ «بنطلون» ندى «الضيق في الصلاة، التوسع فيما دون الركبتين» (ص ١١)، أو الذي «يلفّ جسدها دون الخصر إلى الركبتين، ويوسع دونهما يرفعه فضفاضاً» (ص ٢٢٥).

وكما يبري الراوي حفاوة بوصف الشخصيات، أو بالسطوح الخارجية لها على نحو أدق، فإنه يحتلي أيضاً بوصف الفضاءات المكانية التي تتحرك فيها هذه الشخصيات، كوصفه لمقر جابر المبروك: «المنزل، القاطم على مرتفع من الأرض، والعلوية جذرائه بالبين الثرى، والمسطوف بصفتاح خشبية تسندها أعمدة من جذوع القرب الملتوية» (ص ١٠)، والذي يقوم على كتف مرتفع على سطح التهر، بعيداً بعض الشيء عن بيوت قرية المزينة الأخرى (ص ٢٠)، وهو منزل نظيف على تواضع بنائه وبساطة محتوياته من الأثاث والأثاث (ص ٢١).

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن «سيارة اللاتروفر» تشكل مكوناً رئيسياً من مكونات العالم الروائي في «المفطورون»، بل هي إحدى الشخصيات التي تلمس دوراً بارزاً في صياغة هذا العالم أو التمهيد له ومن ثم إنتاجه، فيها تبدأ المواجهة الطبقية/المعرفية بين ندى وعثمان، وفيها أيضاً تصبح ندى لعشاق من حبه لها وعزمها على الزواج منه، وفيها أيضاً تتطور علاقتهما وثنائهما، من حيث أحياناً ومنكسرة أحياناً ثانية.

غير أن أهم ما تنسج به «المفطورون» على مستوى الوصف هو أنها تكاد تقدم ثباتاً جغرافياً لمنطقة القصر، فالمعجلى يبري حفاوة واضحة بتعيين أسماء القرى التي تتحرك فيها شخصيات الرواية وأحداثها، كالمزينة، والمسيلة، والموطر، وتل المراح، والسندانة.

بنية الزمن

لا شكك رواية «المفطورون» خطية الزمن بمعنى «التتابع»، فالزمن فيها زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث. بمعنى أنها رواية تزامنية حسب تصنيفات «دوين موير» لأنواع الرواية هي علاقتها بالزمن^{١٢} على الرغم مما تنتجها تقنية «الاسترجاع»، فيها من تقنيات للترائية الزمنية.

تظهر التقنية العشار إليها أولاً على ما يسمّى بالمسرد الاستكلاكي الذي يشكل أحد أهم العوامل الجمالية للميلس الحكائي في الرواية، والذي غالباً ما يتجلى على شكل

مقاطع استرجاعية تحيل إلى أحداث سابقة لحاضر السرد، ومعبّرة عن ماضي الشخصيات الروائية المركزية بخاصة، وبعض الشخصيات الثانوية بعامّة، وهذه المقاطع جميعها تنتمي إلى ما يسميه «جيهنت»: «مُتَلَبّة القصّة»، أي الاسترجاعات «التي تتناول خطّ العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية»^{٢٢}، إذ تعني هذه الاسترجاعات ما يعزّز مقاصد السرد في الحديث عن سطوة الطبيعة والمجتمع والواقع.

وغالباً أيضاً ما يتكرّر السرد الاستذكاري إلى السرد التلخيصي، أي الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدّة طويلة^{٢٣}، ثم إلى تقنية الحذف، أي إلى ما يعبر عن تكرّرات في التسلسل الزمني وما يتميز بإسقاطه مرحلة بأكملها من زمن القصّة^{٢٤}، يتمّ تأشيرها على نحو محدد، كما في قول الراوي: «عاد عثمان من دمشق بعد ثلاثة أيام...» (ص ١١٢)، أو: «انتهت أيام الجولة السبعة وعاد عثمان» (ص ١١١)، وكثيراً ما يكون مدى المقارفة التي تتلجها السرد الاستذكارية هي الرواية مترجماً بين مسافات زمنية طويلة نسبياً وأخرى قصيرة، وبين فترتين محددة لـ «سعة المقارفات الزمنية وأخرى غير محددة».

فالفصل الثاني من الرواية يبلّغ مقارفة زمنية ذات «مدى» طويل أحياناً، وقصير أحياناً ثانية، ثم «سعة» تتسم بالانتزاع الماضوي إلى الجوهري في شأنه تماماً، إذ يرتد إلى ما انصرف من حياة ندى في منزل أسرتها في العاصمة، إلى طفولتها ثم شبابها، محدداً من خلال هاتين المرحلتين بمضماً من خصائصها النفسية، فقد عرفت منذ طفولتها بمعانها «الذي تحول عندما شتّت إلى ميل إلى التفرّد» (ص ١٦)، كانت «صبيّة جميلة مرحلة، حلوة الكلام ببديهة سريعة، فكانت هذه الصفات تعضي على ما تقوله وتفعله عنوبة تقصر لها تجاوزها ما هو معتاد من لداتها، وتظهرها بعظم الفنت المبرزة ذات الشخصية القوية» (ص ١٦)، ممّا كان يشقّ «لها في الفترات التي كانت تخرج تصرفاتها، بين الحين والحين، من مألوف تصرفات مثيلاتها في السنّ والثقافة والطبقة الاجتماعية» (ص ١٧)، كما يرتد هذا الفصل إلى مرجعيات العلاقة العائلية التي جمعت بينها وبين عثمان، ثم مرجعيات العلاقة العاطفية التي ربطتهما ممّا لفترة من الوقت.

ولمحدث تقنية الاسترجاع تعطيلاً لحركة السرد، وتوقفاً، وكثيراً ما تعود هذه الحركة إلى الحدث الذي انتهى إليه الأخير في موقع سابق منها، فما إن تعيّن هذه التقنية بعضاً من ماضي الشخصيات أو صفاتها، حتى تزوب إلى النقطة التي تمّ تعطيل حركة السرد عندها، أو ما إن يتمّ الكشف عن ذلك الماضي أو الصفات حتى تترك حركة السرد إلى

الحدث الذي انتهى إليه الفصل السابق من الرواية. ويمكن أن نعمل لذلك بالانفصال الثلاثة الأولى من الرواية، إذ ما إن تبدي لدى دهشة لمعرفتها بأن جابرا، والد عثمان، جالٍ عن عشرينته بسبب ارتكابه جريمة قتل، مختلصاً الروائي الفصل الأول بهذه الدهشة. وما إن تتم استعادة بعض من ماضي لدى وعثمان وخصائصهما المادية والنفسية عبر الفصل الثاني كله، حتى يبدأ الفصل الثالث من حيث انتهى إليه الأول، مرتداً إلى دهشة لدى، وبأسطى أمام القارئ مسوغات القتل، ومن ثم الجلاء عن أرض العشرة. وغالباً ما تلحق هذه التقنية على ما يصطلح عليه بـ «الاستراحة» أو «الوقف» التي ينتجها الوصف عادة معطلاً بذلك السيرة الزمنية^(١٢)، والتي تتجلى داخل رواية «المعمورون» بوصفها فعالية الراوي، وليس بوصفها فعالية السرد. ولا تتجلى هذه التقنية في فصول مستقلة بحسب من الرواية، بل إنها تتجلى داخل الفصول أيضاً، لكنها في الحالتين معاً تعنى بماضي الشخصيات الذي يضيئها كما يضيء الواقع الذي نشيئ إليه ولتصورك داخل شرملة الأجسامي - التاريخي - القيمي. وما إن تتجزأ تقنية الاسترجاع وفنائتها حتى تتابع الأحداث شهرها الخطي الذي يبدو وفيها للمعطل القيمي الزمن.

ولا يتم تعطيل حركة السرد الروائي من خلال تقنية الاسترجاع وتقنية الوصف بحسب بل إن ما يحتشد في بنية النص من حوارات بين الشخصيات، أي تقنية «المشهد» حيث يتطاول زمن السرد مع زمن القصة المروية، يوقف تلك الحركة عند حدث بعينه، بل يرفعه في لحظة محددة، ثم ما يلبث أن يعاد السرد بحركته من جديد. ومن المثلث للنظر أن هذه التقنية تبدو طاقية على ما نراها من تقنيات سردية، وإلى الحد الذي يمكن وصف الرواية منه بأنها رواية حوارية أكثر منها رواية سردية.

وتعزز تقنيتا المونولوج والحلم، اللتان تعطلان حركة الزمن أيضاً، نوعاً من الكشف من دواخل الشخصية. ونوعاً من التعرية غير المباشرة لها. وغير الدالة على موقف منها، كما هي التداخلات التي تتابعت في رأس لدى لدى محاولتها النوم بعد عودتها وعثمان وصديقاتها في جناح العازيات من عرس قرية السيف، أي بعد أن أطلق عثمان مقولته: «كل شيء له حدود... الأنسة تبدل كل طاقاتها في خدمة الملاحين، هذا شيء...» أما أن تتزوج فلأحاً، فهذا شيء آخر» (ص ٦٥). وكما هي الحلم الذي اعتب أرقها، والذي رأت فيه «أن الشيخ جابرا جابها خاطباً... جاء يخطبها لابنه عثمان! أحست في المنام، بضيق يأخذ عليها منافسها ويمزج من الفزع والظنور الشريب من الأشعشعاز

جعلها تهرب من أمام الرجل العجوز في طريق تربة انتهت بها إلى قرية الميلة. وفجأة وجدت أمامها عثمان... شاهض لهاخذ بيدها وهو يتشم. أما هي فمد رآته صرخته فزعمة وانطلقت هاربة، (ص ٣٩-٣٩). ولذلك كان عليها، وهي التي اعتادت تجاوز المألوف، أن تمرض على عثمان الزواج منه، لكنها فعلت ذلك في الظلام.

لغة الرواية

تبدو اللغة في «المعمرون» وفيه للمؤثر من تقاليد اللغة الأدبية من جهة، وللمؤثر في كتابات العجالي نفسه من جهة ثانية، بمعنى أنها لا تنتهك قانون النثر ولا تكسر رتبته ولا تبدي انزياحاً عن المألوف فيه أو تمرداً عليه.

ولا تحدد لغة الحوار بين الشخصيات السويات المعرفية للأخيرة ووظائفها الاجتماعية، فمناطق هذه الشخصيات هو لغة الروائي وليست لغات هذه الشخصيات، بمعنى أن القارئ لا يقف على تعدد لساني بالمعنى «لثائني»، ولذلك فليس ثمة تمايز بين لغة السرد ولغة الحوار التين ترتكزان إلى منظومة جمالية واحدة، هي لغة الراوي الذي يمارس حضوراً في مكونات الحكاية الروائي وإنشاجاً لها وفق مشيئته، والذي لا يمتنع هذه اللغة هي تبايناتها المتكررة عن الكيفية الروائية والمجسدة لها، ويمكن أن نمثل لذلك بمنطقة جابر في حديثه لندى عن حبال الفلاحين قائلا: «نحن أبناء بادية فقراء، موحشة وجافة، حين كنت في عمر كنت أسير الساعات في شمس القبط المحرقة، على قدمي، حتى أجد غديراً ماؤه كثر موحل، أو بشراً أنزل فيه عشرين باعاً حتى أفوز بجرعة ماء أبرء بها لهائي» (ص ٢٥).

غير أن هذه اللغة تنتج، على استحياء ظاهر، لعلاقات نصية ذات صلة بالمأثورات الشعبية، أو بالأحتمال الشعبية على نحو أدق، وذات وظيفة ذرائعية تبدي طموحاً واضحا لتحرير اللغة من قبضة الروائي وجعلها لصيقة بلغة الواقع، وغالباً ما تكون هذه التناقضات وقتاً على أكثر الشخصيات حضوراً في الرواية، كتول عثمان لندى بعد عودته من العاصمة واجتماعه بالمسؤولين عن مشروع القمر فيها: «الطاسة ضاربة هناك، عندنا مثل يقول، من يعرف قطيم بسوق الفزاة؟» (ص ١٤٦)، وتقول البختار لعثمان الذي كان يحاول إقناع الفلاحين بالزواج عن أراضيهم وقراهم: «ماذا عدا مما بدا حتى تحذفونا الآن مئات الكيلومترات من بيوتنا؟» (ص ١٩٦)، وقول أنيس لندى حينما عبرت عن ضيقها بما سيحل بالفلاحين من تهجير: «أنت تعملين من الحية حية» (ص ٢١٩).

وقول أم عثمان لندي: «من عاشر القوم أربعين يوماً»^(٢٨)... (ص ٩٨). وغير خاف أن هذه التعالقات لا تشير إلى شخصية لهجوية، بمعنى أنها لا تعبر عن انتقاد مستطعمها إلى المجتمع الفرائي الذي يستخدم أنثاء لهجة نبدو خاصة بهم فحسب، وتحقق لغة السرد وظفتها الإيلافة والأدوية، غير أن الثانية تظل أسيرة مواضع البلاغة التقليدية، كما هي وصف الراوي لمنظر الغروب: «بساط من المياه متسع، يلتصق في القريب بلغة فضية، ويرزق لونه كلما ابتعد عن العين، وفي مدام القصبي تعكس صفحاته تحت أشعة الشمس الغاربة بوهج ذهبي يهز البحر» (ص ٢٠٠)، واللغتان معاً، أي السرد والحوار، لا تتجاوزان من الوقوع في بعض الهنات الصرطية والنحوية كعدم نصب اسم كان، كما في قول حورية: «تتكلمين وكان في الأمر سر» (ص ٢١٢)، وكإفراد ما يجب تثنيته، كما في قول ندى لجابر المبروك: «قلت لي إن حر ذلك اليوم وشمسها هما الذي قتلا ابن عمك... وليست أنت» (ص ٢١٢).

الرؤية السردية

على الرغم من أن «النبير» هي السرد العامة يتوزع بين نوعين عادة: نبير داخلي، يعني رواية الحكاية من خلال رأي شخصية معاً، وأخر خارجي، يفصّد به رواية هذه الحكاية من خلال ما فعله الشخصيات وأهم من خلال ما تتكلم فيه أو تراها^(٢٩)، فإنه - أي النبير - هي «المقروون» يتراوح بين النوعين معاً، مع هيمنة واضحة للنوع الأول، أي تقديم الحكاية من خلال رأي عثمان بها على الرغم من أن العجيلي لا يقدم قرائن مباشرة في هذا المجال، ثم من خلال ما فعله بعض الشخصيات، ندى بخاتمة والحكومة العامة.

وتمثل صيغة الغائب التي يمتلأ بها «ميشال بوثر»: أبسط الصيغ الأساسية للرواية^(٣٠) العامل السروي الوحيد في الرواية، ويبسط الراوي العالم بكل شيء لظوءه الواضح على مجهول حركة السرد، ويستبد بها ويحدد مال الشخصيات والأحداث بأن، وأبسط صحيحاً ما يذهب إليه أحدهم من أن العجيلي يتجنب هذا النوع من الرواة، ويانه «يتترك للشخصية أن تتحدث عن نفسها من خلال حوارها مع الآخرين، أو من خلال سلوكها»^(٣١)، فتشع رأوا واحد ينتج سرداً ولا ينتج أفعلاً، وهو يفصح عن حضوره على نحو جليل في أكثر من موقع، كما هي قوله: «أعني أن الأفكار والأحاسيس، والأقوال والمشاهد، هي التي سميت الأرق لندی وأطارت من عينيها النعاس» (ص ٦٤)، حين

التأثير لدى هواجس مؤرقة معاً فاته عثمان عن لا معقولة ارتباطها ببلأج. وغالباً ما يبدو الكثير من الشخصيات الحكائية، أو «الرؤية من خلف» حسب تصنيف «توبوروف» لأنواع الرواة أو زوايا رؤية الراوي^(١٠). لكنه في الوقت نفسه ليس شخصية مساهمة في الأحداث، بل شاهد عليها، بمعنى أنه راو خارج عن نطاق الحكاية، وهو في الحالات جميعها راو محايد، لا يستر الأحداث بل يصفها وصفاً موضوعياً تاركاً الحرية للقارئ لتفسير ما يروى له، وليقوم بتأويله، لكنه لا يبدو كذلك على امتداد حركة السرد، إذ ينطلق بعض الشخصيات بلسانه ووجهه.

يتخلل العجيلي في «المعمورون» عن بعض السمات التي طبعته فتأجج القصص والروائي، منها تلك الحفاوة التي كان يبدعها في هذا النماذج بالموروث الشعبي الخرافي، ويتقنها العلم وتضاهيها، ومثيرات الواقع المناقضة له، لكنه يحتفظ لسرده هنا بالتعويل، والوصف، ورصانة العبارة، وجزالة الأسلوب^(١١). وإذا كان الروائي قد أبدى حفاوة واضحة أيضاً بمهنة الطب التي يمارسها، فجاء عدد غير قليل من شخصيات قصصه ورواياته الرئيسية بمتبن مهنة أيضاً، كما في روايته «باسمة بين الدعوى»، فإن «المعمورون» لا تفعل ذلك. وهي تتابع ما توثقه هذا النماذج من تقديم شخصيات نسوية إيجابية.

وعلى الرغم من أن هذه الرواية تبدو شديدة الوفاء للأعراف الجمالية التقليدية للقرن الروائي، فإن هذه الأعراف من أعراف العجيلي الجمالية التي ميّزت أدبه بعامّة، ونماذج القصص والروائي بخاصّة.

الهزل في أدب نيقولاي فاسيليفيتش فوغول

د. محمد مرشدة *

لا شك أننا حين نذكر الأدب الكوميدي الروسي ينبغي أن نتوجه بفكرتنا إلى نيقولاي فاسيليفيتش فوغول (١٨٠٩ - ١٨٥٢) وما قدمه للواقعية الروسية من إسهامات كبيرة. وأول من العفد في مستهل هذا البحث التوجه إلى أن الإنسان ينتمي إلى المجموعة المائلة، أي أن يكون هناك جنس بشري متميز بلنة في الملة عن غيره، وإلا فلا قيمة لحياته الإنسانية، لأن قيمته الحقيقية يستمدّها من علاقته بالآخرين. والضحك هو حاج علاقة إنسانية اجتماعية. وهو بذلك انعكاس لمشاعر نبيلة في الأساس، سلبية الهدف، وقد تكون ذات أبعاد إيجابية. وتضخح الأمر أكثر في واقعنا حينما نشاطله الإنسانية وردود فعله المتنوعة تجاه الطوامر الطبيعية والإنسانية المختلفة. وقد تترجم هذه الانطباعات بالألم والضحك والبكاء والتلذذات... وذلك بحسب الموقف والحالة النفسية التي هو فيها. فإن يتألم أحدها من سلوك إنسان ما، فإنما يعبر عن موقف معين مخالف لإرادته، وكذلك الأمر إن رغب بموقف إنساني آخر إيجابي، فذلك يؤكد أنه لا وجود للضحك من دون المضحك. مرفدين ما ذكره برغسون بقوله: إنه ليس هناك من مضحك خارج نطاق الإنسان^(١). فالإنسان هو الذي يجعل الشيء مضحكاً، أو يجعله مؤلماً. ولقد وفّق برغسون في شرحه لهذه الفكرة التي لطّمها بقوله: «إننا نضحك من حيوان. لأننا نمسنا لديه وضعا إنسانياً أو تعبيراً إنسانياً»^(٢). ويؤكد أن المضحك يُخدر القلب تخديراً آتياً. ويخسر الإنسان صادة اللامبالاة عند تعرّضه للألم، فلا عجب - والحالة هذه - أن تتحول الكثير من العاصي إلى كوميديات^(٣). وتجد برغسون دائم التشبيه إلى وظيفة المضحك الاجتماعية: لأننا لسنا في إطاره إن كنا نشعر بالمرلة^(٤). ويتضح هنا أنه يقصد أن الضحك الإنساني هو ضحك جماعة إنسانية، وأنه يُعبر عن فكرة

* استاذ بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة حلب - سوريا.

سابقة متصلة بضمائم متطابقين أو حقيقيين^(١٢). وينبغي له أن يكون ذا معنى اجتماعي يرد على بعض متطلبات الحياة المشتركة.

وأما إن كان بحثنا عن تعريف معين للضحك فإننا نخلق هي العنصر على هدفنا، ذلك أن برغسون يذهب إلى أن تعين تعريف معين هو سالب للحرية^(١٣). ويأمل أن يضع كل فنان تعريفًا خاصًا به يعكس موقفه من سلوك إنساني مُضحك. وأما السيد فـ. جاكسون F. Jackson فيعتقد أن الضحك هو «هذه التردد الهادئة إلى التخلص من العالم فجأة، وإلى الإحساس بالوجود، وإلى التصدي للضياع الأدبي للذات التي يحكم عليها كل شيء موجود»^(١٤).

ولعلّ بعضنا يجد أن في تعريف B.Guillemain نوعًا من الغرابة لاعتقاده أن الضحك هو الشيء الأوحى الضامد الذي يكون في الوقت نفسه مقدسًا، أو قد يستطيع أن يدفعنا إلى أن نكون مقدسين^(١٥). وأكد هنري بودان أنه تبنى المذهب الوجودي في تفسير المضحك والضحك، وأنه ليجادل البحث عن المضحك بوسائل تقنية^(١٦). وأما إن رفضنا في تحديد ماهية المضحك، فإننا نجد أن كلود ديفرنوا يرى أن هناك ثلاث مدارس للمضحك:

- التفسيرات الموضوعية (المضحك سببه الشيء الذي يضحكنا).
- التفسيرات البنيوية التقنية (المضحك سببه التوظيف الذي تضحك به الآخرين).
- التفسيرات الوجودية (المضحك سببه الضاحك نفسه)^(١٧).

لقد رفض كلود ديفرنوا النوع الأول، مؤكداً أنه لا يمكننا أن تضحك من الشيء نفسه، أو لا تضحك بالطريقة نفسها التي تضحك بها الآخرون^(١٨). ويحاول إيجاد العلاقة بين المضحك والضحك فيضع التعريف التالي للضحك: «إنه ظاهرة نفسية ناتجة عن المضحك بالناكيد، بيد أن المضحك ليس هو السبب فقط، إن تذكرنا الضرورة والمضحك المتكثف الناتج من أنواع التفازات المضحكة وعوامل فيزيولوجية أخرى»^(١٩).

وهكذا يبدو أن هناك علاقة وطيدة بين المضحك والضحك، وأن استقبال المضحك يُعبّر عنه تعبيرًا خارجيًا بواسطة الضحك.

والحق أن برغسون رأى أن للمضحك وظيفة كبرى يؤديها بوصفه عقابًا اجتماعيًا^(٢٠). وأما السيد مـ. شابيرو Michapiro فيزعم أن للمضحك تأثيرًا ترويحياً مُحرراً لمشاعر القلق والإرهاق^(٢١).

وقد ذكر فرويد: «أن المُضْحِك قد يساهم في استرجاع الضحك الطفولي الضائع. وأن الضحك الإنساني الذي هو عنصر نوعي يسمح للعنصر الكفّي بالمرور (والحق أن هذا الأخير قد يكون خطأ أو غير لائق)^(١١)، ويقصد هنا المُضْحِك. ويعني هذا أن المُضْحِك هو نوع من إثبات الوجود.

وقد يستتج من خلال هذا العرض السريع لأراء المهتمين بالمُضْحِك والضحك أن هناك وجهات نظر مختلفة في تفسير المُضْحِك. لأن الظاهرة إنسانية وبقيت نسبة إذن، ومتشعبة بحسب الموقف والمجتمع والعصر. وعوامل ذاتية مختلفة، تبعد هذه الظاهرة عن الموضوعية. وعلة ذلك أنه لا يمكننا أن نضع لها قوانين صارمة تضبطها. وعلى كل حال يمكن الإحاطة بأنواع عدة للمُضْحِك^(١٢).

١ - مُضْحِك الأشكال

إذا من الممكن أن يصبح مُضْحِكاً كل تغيير بطراً على سلوك شخص متمسك بالعادات والتقاليد الاجتماعية المتعارف عليها، بحيث يعارض ما هو مأثوف. وهكذا يقدم مُضْحِكاً من لا ينسجم والعادات المأثوفة. وبخلاف الآخرين ويعارضهم في كل شيء.

٢ - مُضْحِك الأفعال والحركات

فقد تصبح تصرفات الجسم الإنساني وحركاته مُضْحِكة، حين تفسر بأنها أفعال مجردة غير مرتبطة بالعقل. ويدخل في هذا الميدان محاكاة إنسان لإنسان آخر بحركاته وتصرفاته. وبأدق تفاصيل سلوكه. ويخطر ببالنا هنا ما يقوم به مهرجو السيرك من حركات تعمل سمة الإضحك. ويدخل في هذا الإطار أيضاً ما نراه في المسرح الكوميدي من تقنيات تعتمد التثنية: فالإنسان المادي قد يصبح طبعاً يناقش مسائل طبية على الرغم من جهله لأبسط الأمور الطبية. كما أن قلب موازين الطبيعة يصنف في هذا النوع. مثل ما نراه عند موليير حيث الطبيب جاهل: إذ قد يعتقد أن القلب على يمين الإنسان.

٣ - مُضْحِك الموقف

فكل ترتيب لأفعال أو لأحداث هو مُضْحِك، ذلك أن هذه الأحداث المتداخلة تعطينا

انطباعاً عن وهم الحياة والشعور المسافي لتسويق الي- ويدخل في هذا الصنف التكرار العمل، الذي يعاد أكثر من مرة على الرغم من محاولة الناس التخلص منه- ومن ذلك أيضاً حدوث عكس المتوقع- إذ قد يصبح السارق مسروقاً، وينطبق الأمر نفسه على الشخص الذي يدعي بأنه حر- بينما يظهر دعياً في يد الآخرين- ومنه كذلك الانتباس.

١ - مُضْحِك الكلمات

ونقصد به الاعتماد على اللغة كعنصر رئيس من عناصر الإضحاك. إذ تغدو اللغة الهدف بذاته، وتلعب جهود المُبدع على اختيار التعبير المُضحك، والعلاقات اللغوية المضطربة منطقياً، معاً بشكل جواً مفعماً بالضحك. فقد تُعبر الكلمات عن العيشة، كان نقول مثلاً: «هذا القطار هو أطر دمية حزني» حيث استعملت هذه الجملة استعمالاً مجازياً، رغم أنها أخذت على محمل الجد.

٢ - مُضْحِك الطباع والصفات

ولا شك أن هذا النوع يفرض المسرح الكوميدي باستمرار. لاعتماد المصروح على المتلقي في إيصال مادة الفعل المسرحي. إن الإضحاك هو هدف الكاتب المسرحي عادة، في الوقت الذي يحمل رسالة لا هدف لها إلا إصلاح عيوب المجتمع (غالباً) عن طريق إصلاح عيوب أفراد- وهكذا تبدو الطباع الإنسانية مهيأة للعناية لا بنضج لها لعيوب الإنسان من فعالية في إعلاء وسائل الإضحاك، حين تستند قوتها من الآم الإنسان التي تزيدها قوة طابعه المتناقضة. لذلك فإن بإمكان سداجة الإنسان وتناقضاته وعيوبه الأخرى أن تؤدي المُضحك الكاشف.

٣ - مُضْحِك السخرية

والغلب الظن أن كلمة «سخرية» تتضمن معنى التقليل في المستوى، معبرة خط سير فيه معنى الاستعلاء، أي أن هناك حركة من الأعلى إلى الأسفل- وقد تحمل معنى لعبة عدوانية متجهة إلى هدف معين- إذ تكثف السخرية المتجهة من الأعلى إلى الأسفل معنى الاستهزاء المُحَقَّر، ومهما يكن من أمر، فإنها تتطلب شيئاً لا تتم من دونها، الأول: هو المُرسَل، والثاني: هو المُرسَل إليه. ولعل الضحك المتكون لدى المتلقي يبرز نجاح السخرية في الوصول إلى هدفها- إنه ضحك مُعَبَّر ومُترجم لمشاعر السطوت

والمرارة والمعاناة، على أن هذا الرأي لا يمكن أن يقود بالضرورة إلى أن السخرية تستمد فعاليتها من قدرتها على الإضحاك فحسب، فقد تقضي إلى التفكير في الشيء الذي يمسخر منه المُبدع، لأن الإنسان قد لا يعبر عن فهمه لفرض السخرية بالشعلة، بل قد يعزل ويدرس الآثار المترتبة عليها ليصل بعدئذ إلى غاياتها.

على أن القوس في السخرية الفوضوية معين فحسب يمكنه أن يساعدنا في الوصول إلى تحديد ماهيتها بطريقة عملية ومفهومة، ولا شك في أن الصفة المميزة لأدب فوغول هي الإضحاك الهادف، وتتولى السخرية عبء نقل رسالته المرة، لقد لجأ إلى هذا الأسلوب رغبة منه في نقد الواقع نقداً إيجابياً.

وبمهما يكن من أمر، فإن تفسير أسلوبه الهزلي لا بد أن يكون مستنداً إلى معطيات حياتية أخصيته ولذته خير تغذية، فأضحى أسلوباً مميزاً بنبذة خاصة، ويهدف خاص، ويموقف محدد.

ينحدر فوغول من أسرة أكرانية غنية، بيد أنه لم يتلق تعليماً عالياً، وإنما عمل موظفاً حكومياً في بطرسبورغ، فشاهد الفساد والانحراف مستنحلين في الجهاز الإداري الروسي، وممكّن ذلك كله في أعماله الأدبية، مندداً في الوقت نفسه بكل ما يعادي الإنسان وينال من كرامته، ولعل أشهر النصوص التي كتبها في سيرته القامضة المضطربة أنه قضى جزءاً كبيراً من حياته في أوروبا، ولم يجد إلى بلده روسيا إلا خلال بعض المناسبات، ومال في أواخر حياته إلى الدين ميلاً جارفاً حيث زهد في أعماله السابقة وأحرق الكثير منها، حتى إنه مرّق الجزء الثاني من «النفوس الميتة»^{١١}.

ولكن قوته التحليلية في إداعه الأدبي المعتمد على الهزل الذي أخذ على عاتقه إقتلا روسيا من خطر الدمار الكلي لنظامها الإداري والسياسي والاجتماعي.

وأما إن تحدثنا عن نتاجه الأدبي فمن الواجب الإشارة إلى أنه أبدع أعمالاً روائية ومسرحية مهمة، كشفت عن كرهه للفساد والتفسيق الأخلاقي والشر، إذ أخذ يكرس إداعه الأدبي كله تقريباً للشديد بالباطل، بهزل مثقف، ومظهر معاً، واقتلح أعماله القصصية بمجموعته «امسيات في قرية قرب ديكاتكا» (١٨٢١ - ١٨٢٢)، ثم كتب قصة «تاراس بولبا» و«ميرغورود» (١٨٢٥) و«المعطف» (١٨٤١)، وهي أشهر أعماله، و«الأنف» و«الصورة» و«شارع نيفسكي»، و«مذكرات مجنون» (١٨٢٥)، وروايته المعروفة «النفوس الميتة» (١٨١٣)، ويخيل إلينا أنه أراد أن يحلل الشخصية الروسية تحت الحكم القيصري، بتفاسيها كلها، وبشائها الروحي وبميوها.

ويرى النقاد والمهتمون بالأدب الروسي من أمثال بيلينسكي وتشيرنيسيفسكي أن مسرحيته «المفتش» (١٨٢٦) تُعد من روائع المسرح العالمي الهزلي، نظراً إلى واقعيته، وإلى أسلوبها الناجع في التعمية الهادفة. ومما لا شك فيه أن لغوغل يصمغته الواضحة في تاريخ المسرح الروسي. لرفضه للميلودراما المبتذلة التي كانت معروفة في الأدب الروسي سابقاً. لقد كتب غوغول مسرحيات كثيرة نالت نجاحاً كبيراً في العالم، ومن أهمها: «المفتش» و«الزواج» (١٨٤٢)، و«سبيحة موفف» (١٨٤٢)، و«رباء القانون» (١٨٤٢)، و«مسألة الخدم» (١٨٤٢) ...^(١٤). ولضمهم الهزل الغوغولي، نطعن بالدراسة «المعطف» ثم مسرحيته المهمة «المفتش».

أ. المعطف

يمالغ هذا العمل القصصي حياة الموظف الصغير أكاكى الأكاييفيتش الذي يعمل في إحدى دوائر الحكومة بـ «سورج»، ويلجأ الكاتب هنا إلى سخرية لاذعة في رسم صورته ونمط حياته الوظيفية. لقد ركز غوغول على علاقة هذا الموظف بزملائه، ساحراً من وضعه في المديرية. لأنه «لم يحدث هو في المديرية بأي احترام. فالحراس ليس فقط لم يتهذبوا عند مقبضه، بل كانوا حتى لا ينظرون إليه كما لو أن قيادة عادية لا أكثر قد اجتازت غرفة الاستقبال»^(١٥).

ولم يكن يملك من الدنيا إلا معطفاً واحداً يقيه برء روسيا القارس، ولما أصبح هذا المعطف مثقبا، ذهب إلى الخياط يتروفيتش يرجوه أن يصمغه، ولكن هذا الخياط نصحه بأن يشتري معطفاً جديداً. لذلك عاد أكاكى الأكاييفيتش إلى منزله بالما، لأنه لا يملك المال الكافي لشراء معطف جديد. وأخذ يفكر طويلاً في العثور على طريقة تمكنه من تحقيق حلمه المنشود، فرأى أن التقليل من نفقاته اليومية يمكن أن يساعده في توفير المال اللازم لشراء هذا المعطف. ثم ابتسم له الحظ فكتفى مكافأته السنوية، واستطاع بذلك شراء جوق جديد قدمه للخياط الذي صنع منه معطفاً جميلاً. ولما لبسه هناك زملائه طالبن إليه أن يقدم لهم حفلاً. لذلك أجابهم بأن هذا المعطف هو القديم، وهنا تدخل رئيس القسم مقترحاً إحياء الحفل في بيته وعلى نفقته الخاصة بدلاً من أكاكى الأكاييفيتش الفقير. ثم ذهب إلى منزل رئيس القسم، ملياً بالدعوى فبر أنه أشاء عودته إلى بيته لقيه بعض الأشرار ضمريريه وأخذوا منه معطفه. وتركوه يواجه البرد باستسلام. وهنا أدرك هذا الموظف المسكين أنه لم يعد يملك معطفه. فذهب إلى رئيس الشرطة.

ولكنه لم يجدد في بيته، وقالوا إنه في الكنيسة، ولما عاد إليه ثانية، أجابوه بأنه نائم، وبعد قضاء طويل عزم على التوجه إليه أثناء تناول وجبة الغداء، ولم يجد شيئا من لقائه، فعاد إلى بيته حزينا. وأثرت هذه الحكاية في الموظفين، فقرروا أن يجتمعوا له ميلة من المال، ولكن المال الذي جمعه لم يكن كافيا - ونصحه بعضهم أن يقابل أحد كبار المسؤولين لمساعدته في استرجاع مخطفه، ويستغل لحول الموقف - هنا - لتهاجم هذا الشخص المهم في روسيا القيصرية، لأنه مستهتر بمشاعر الناس وأحاسيسهم، إذ بينما كان يجلس إلى صديق لتهادلا أطراف الحديث في أمور لافية، لا يسمح لهذا الموظف المسكين بالتحول بين يديه إلا بعد انتظار طويل. ولما أذن له بمقابلته غلقه قائلا: «إلى أين جئت؟ ألا تعرف كيف تدار الأمور؟ كان عليك أن تقدموا - بخصوص هذا الأمر - التماسا، وكان هذا التماس سيصل إلى رئيس الدائرة، ثم إلى رئيس القسم، ثم إلى السكرتير، والسكرتير يوصلها لي»^(١٧). وخرج أكافي من عنده حزينا بسبب هذا التوبيخ الشديد. اللهجة فأصيب بالحس ومات.

ثم سرت إشاعة مفادها أنه ظهر في بطرسبورغ ميت بشكل موظف يبحث عن معطفه، ويحذر الأكتاف جميعا دون تمييز في المناسبات والألقاب، وأصبح يؤثر الرعب في قلوب رجال الشرطة، ثم يقابل المسؤول المهم ويخاطبها أو - صالت إذن في النهاية. أخيرا أمسكت بك من تحتك إن معطفت هو الذي يلزمي، لم تهتم بمعطفي، وأكثر من ذلك وبعت وفترعت، إذن فاعطني الآن معطفا»^(١٨). وأخذ منه معطفه، ثم لم يعد يرى الشبح أي أثر.

ويبدو جليا أن الكاتب يعتمد الإضحاك في رسم شخصية الموظف رسما كاريكاتوريا، لقد أراد فوغول أن يعالج إحدى أهم القضايا التي يعيشها الموظف في روسيا القيصرية، متبها على خطر الدمار الشامل الذي يسهر إليه بلده في ظل تقاعس الجهاز القيصري عن حماية أبنائه الفقراء - وتُخيل إلينا أن الكاتب انكا على الواقع الذي عاشه هو أثناء عمله في إحدى دوائر الحكومة ببطرسبورغ. وأجاب الظن أن هذه التجربة الحقيقية التي حفرت ذاكرته قد دفعته إلى تبني شخصية أكافي الكاكيفيتش بحيث اقتربت كثيرا من صورته. ولعل هذا يفسر تركه وظيفته ورحيله إلى أوروبا سعيرا عن إصلاحه بالمرارة والسخط على النظام القيصري الظالم، وعلى الفساد المستشري في مؤسساته. والأرجح أنه رسم صورة مريضة لمجتمع الموظفين، مهاجما الروتين الذي يحكمه، على حساب الطبيعة المسخوفة من المجتمع، التي تجد نفسها وحيدة لا حامي

لها ولا سند . إن هذه القصة هي رفض للأنتانية ولللامبالاة تجاه الآخرين، وهي - في الوقت نفسه - صرخة غضب في وجه الانتحلال الأخلاقي، وهجاء لمجتمع المصالح. على أنه لا ينبغي لنا أن نرى فيها دعوة إلى الثورة على النظام القيصري. ولعلنا لا نبالي إن اعتقدنا أن غوشوف (بحسب الناقد الروسي دوبروليفوف) لم يجرؤ إلا على رفع صرير بسيط جداً من الستارة التي تغطي وراعا عيوب المجتمع^(٣٦). لأن نهاية الرواية أظهرت تحولاً في سلوك المسؤول الكبير، «إنه صار قلماً يكلم مرؤوسيه بشكل ما كان يقول سابقاً، كيف تجرؤ، اتعلم من هو إمامك»^(٣٧).

ب - المفتش :

تبدأ هذه المسرحية بحديث حاكم محافظة ساراتوف (أنطون أنطونوفيتش سكفورتيك) من قديم مفتش من بطرسبورغ، ويظهر قلقة إثر علمه بطير قدوم هذا المفتش، لمعرفة أن في مدينته ضياداً وسوداً في الإدارة، يشعلان سلك القضاء والتبريد والتعليم... لذلك يطلب إلى جميع مرؤوسيه أن يظهروا بظهر لائق. ويأمر مدير التعليم أن يلبه المدرسين ليستعدوا لزيارة المفتش في كل لحظة، كما ينصح القاضي المهتم بتربية الدجاج أن يثقل من قنول الرشوة من الفئوس، ويعمل الأسير نفسه مع مدير البريد الذي يفتح الرسائل ويقرؤها بالها. ويؤكد الحاكم أن المفتش مبتكر، وله مهمة جد سرية. ثم يعلم هذا الحاكم أن هناك موظفاً من بطرسبورغ يشبه في أحد الفلاني منذ أسبوعين، ولم يدفع مالا نظير إقامته فيه، كما تظهر الأدلة إلى أنه هو المفتش المبتكر، وأنه في طريقه إلى محافظة ساراتوف. لذلك يذهب القاضي والمشرف على المؤسسات الطيرية ليرثيا الأمور. وبينما بهم صاحب الفندق بطرد خليستاكوف (العم تبرئة ذمته مالها). مهدداً برفع شكوى إلى حاكم المدينة، يدخل حاكم المدينة إلى الفندق. وهنا يظن خليستاكوف أن هذا الحاكم سيعتقه، فيقول له: إن خدمات الفندق سيئة، والأكل غير كافٍ، وسيدفع حالاً يصل إلى مدينته، غير أن خليستاكوف ينادي بحاكم جد لطيف، ذلك أن هذا الأخير قدم له مبلغاً كبيراً من المال، ويتظاهر حاكم المدينة أنه لا يعرف أن خليستاكوف هو المفتش. ويعلم أنه وأحد الأغنياء ذهباً لتفقد أحوال الرعية، وعرجاً على الفندق والتقى به مصادفة. وعبر له خليستاكوف عن سعاده ونيتته في السفر إلى ساراتوف. لذلك يدعو الحاكم إلى الإقامة في بيته، بدلاً من الفندق. ويرحب بذلك خليستاكوف. ويرك هذا الأخير أن موظفي المحافظة جميعاً

يريدون إرضاءه، فيستغل غيابهم وفصلهم، ويأخذ منهم أموالاً، وهم مسرورون. ويسعد حاكم المدينة حين يطلب خليستاكوف بد ابنته ماريا. ثم تكون المفاجأة والكارثة: إذ يعثر مدير البريد على رسالة موجهة من خليستاكوف إلى صديقه يطيره فيها بقصة أهل المدينة الذين ظنوه المعتقل المعتظر، معترفاً أنه بأنه كان يلعب القمار، وخسر نتيجة ذلك كل ما يملكه، ثم أخذ يستدين من الحاكم ومن الموظفين... ولكن فاة الأوان وانتهى كل شيء، لأن خليستاكوف قد رحل، ويصل في النهاية المعتقل الحقيقي وسط دخول الجميع.

لعلنا نلاحظ جيداً أن غوغول يوظف أسلوبه الساخر لمهاجمة الفساد وتعكس الرشوة في أوساط الموظفين، لأنها استغللت في جسد الدولة بمختلف قطاعاتها، وتعد هذه المسرحية صرخة كذلك في وجه النفاق والفساد. لقد صور النظام الإداري لمجتمع روسيا تصويراً شاملاً، مركزاً على الانتشار المخيف للعبوب، ولم يستثن أحداً، حتى إنه انطلق من الفساد المستشري في القضاء (القائض) على علاقة غير شرعية بـ زوجة أحد الأثرياء، بالإضافة إلى فساد^(١٢٤). وعلى الرغم من ذلك كله لا يمكننا الزعم أنه دعا إلى ضرورة التغيير، فلم يطرح فكرة الثورة على النظام السياسي، ذلك أن النهاية أظهرت وصول المعتقل الحقيقي. وقد نكتشف أن الكاتب أراد أن يؤكد أن هناك عدلاً ما، وأن السلطات الروسية على اطلاع بما يجري، وأنها تريد الإصلاح. والتحق أن غوغول لم يرد أن يجابه الحكومة القيصرية مباشرة مباشرة، ولم يرغب في أن يعرض نفسه للاضطهاد، ولعله أراد كذلك أن يهدف لقهر السبيل، على أن يرضى مسالماً. فقد قبل القيصر نيقولا الأول أن تمثل هذه المسرحية، وتسلم كثيراً خلال العرض الأول منها، وعلق عليها قائلاً: «لقد نال منها الجميع نصيبهم، وأنا أكثر من سواي بقليل»^(١٢٥). والتدليل على ذلك أن الكاتب أحرق مؤلفاته في النهاية، وهذا يثبت من جهة أخرى رفضه لسلوكه المسالم تجاه السلطة في مستهل حياته الأدبية، فقد كتب بعد ذلك: «قوت في «المفتش»، أن أجمع في حزمة واحدة، كل العفن في روسيا، والمظالم التي ترتكب في جميع الأمكنة التي يفترض أن يطلب فيها من الإنسان أعظم قدر من العدالة»^(١٢٦).

يشرح هذان العمالان من أعمال غوغول أسلوبه في نتاجه كغوبلخصمان لنا نظريته الشاملة إلى الإنسان وإلى الحياة وإلى الكون عامة. إنه لم يرد مهاجمة الشر والفساد بشكل مباشر، كما لم يهدف إلى التديد بقسوة الإنسان في علاقاته بالآخرين. ولو فعل ذلك لكان أقرب إلى الواقعي منه إلى الكاتب، ولأعطانا فكرة سيئة عن كاتب يشرح

ويبدأوي. إنه لم يختَر هذه الطريقة، وإنما انطلق من رسالة المبدع الذي يفضل تشخيص الداء، دون محاولة لتقديم الدواء، وهو في ذلك ملصّح، غير مُصرّح، لقد أراد أن يظهر استعرازا، وأن يتفرّعا من الشر عن طريق السطورية. وهكذا كشفت القباب عن القدرات الهائلة التي تتمتع بها السطورية الغوغولية، ملطّخا سرا خفيها من اسرار الإضغاث الإنسانية.

وقد يرهن الكاتب على إمكانية المزج بين الهزل الأبيض الذي ليس له نهاية سوى المرح المصروف، والهزل الأسود الذي يرمي إلى التعرية والنقد العنيفين، والحق أن المتلقي العادي (أي الذي لم يزل حقا وأقرا من العلم والمعرفة) يضحك مرارا وتكرارا حين يقرأ أعماله، ويكون ضحكته عبارة عن تعبير لا شعوري من رفضه لقوى القهر والاستعباد التي يتعرض لها المواطن العادي في أدب غوغول. ذلك أن الهزل الأبيض هو سمة من سمات التناول، إذ إنه يهدف إلى التسلية وتنمية مشاعر الأمل، وذلك بالتلميح إلى أن هناك الجانِب الآخر من الحياة، الجانِب الذي يهيج السعادة والتفاؤل، ويُشجّع الإنسان على الإنشاج. لذلك من الممكن أن نكتشف عند غوغول أنواعا مختلفة للضحك:

«إن أنواعا منها غير منقطعة عن التفاؤل أو التشاؤم، وإن هناك أنواعا أخرى مصحوبة بالتشاؤم المتصاعب، حتى إنها تقذية. والنتيجة أن الأنواع كلها أقرب بحسب حركة تبدأ بتناول مطلق وتنتهي بأقصى درجات التشاؤم، دون أن نستطيع أبدا اكتشاف وجود حل طبيعي للاستمرار»^(١٢١). وهكذا يتعدد المضحك الغوغولي.

فيسرّحية «المفتق» معنقة بالمواقف الهزلية التي لا تهدف إلا إلى المرح الصافي. وتعد هذه المسرحية من أشهر أعمال غوغول، ذلك أنها مكّنه من ترجمة براعته في صنع الهزل وهي تحريك المتلقي، بدءا من الحركات المجالية وانتهاء بالحركات الهادئة. فمن ذلك أن حاكم المدينة لَمّا دعا خليفته كوف إلى منزله، أخذ هذا الأخير يشرح أشياء عن نفسه، مؤكدا أنه ذو مركز مرموق، غير أنه أثناء هذا الشرح «بترجل، وبكاد يسقط على الأرض، ولكن الموظفون يسنّدونه باحترام»^(١٢٢). وأغلب الظن أن هذه الحركة الطائفة غير مقصودة، ولكنها عفوية ومناسبة للمسرح، وهي تختلف عن الحركات التي يقوم بها المهرجون.

ومن ذلك أيضا المشهد الذي يضم القاضي أسوس فيدوروفيتش لياكوف، والقيم على المؤسسات الخيرية أرتيمي فيليپوفيتش زيميلنيكا، وبيوتر إيفانوفيتش دويتشينسكي (من

أصحاب الأملات)، إذ إن هؤلاء جميعاً «يتزاحمون ويحاولون الخروج، وهذا لا يحدث دون إلحاق الضرر بالعض...»^(١٢٩).

ومن الحركات المضطربة أيضاً ما نراه في «المعطف» ذلك أن غوغول وكز على نقل تعابير الخطاط بتروفيتش - فريضة مُعجبة لعمته وحازماً هي مسالمة زبالة، لا يتزعزع عن آرائه، على الرغم من تولات أكائي الفقير الذي يأمل عيتاً أن يوافق الخطاط على إصلاح معطفه القديم، «أما بتروفيتش فقد وقف طويلاً بعد خروجه، زاماً شفتيه، بهيئة الحارم، دون أن يباشر عمله، وذلك لأنه كان راضياً، مقتبلاً: فهو من ناحية لم يحط من قومه، ومن ناحية أخرى لم يكن من الخطاط»^(١٣٠).

ثم هناك الحركة الميجاتية، فقد أخذ الحاكم يعبّر عن مسروره لحظة طلب خليميناكوف يد ابنته ماريا، «يصرخ، يلد من فرط المسرور»^(١٣١). وفي الحق أن هذه التصرفات التي تشبه تلك الحركات التي يقوم بها المهرجون في السهر، هي غير منطقية عند حاكم له وزنه في محافظته، بيد أن تعطفه للتسلق الهرمي يمكن أن يبررها، كما أن ليوبولكوف يمكن تصورها ملتولياً مضجكاً، حين يتقدم ليهنئ زوجة هذا الحاكم، إذ نراه «يقبل بعدها ثم يتوجه إلى الجمهور، ويطلق بلسانه بشكل حماسي...»^(١٣٢).

ويدخل في هذا المصنف من الحركات البريئة سلوك خليميناكوف لحظة تقديم الطعام له، إذ نراه «يسلق يديه، وينط نطة صغيرة على الكرسي فراحاً»^(١٣٣). كما تفقد حركاته الطفولية ماكسة لشعور بالزهو أمام ضائته، ذلك أنه «يتعثر كلما صادف حبيبه ماريا اتلونوفنا»^(١٣٤). ولكنه حين يغضب، لتحول حركاته الطفولية البريئة إلى حركات كاشفة لرفضه، حتى إنه يضرب الطولوة بتقبضته^(١٣٥).

ولعمري أن هذا النوع من الإضحاك حاضر في طريقة حديث حاكم المدينة عن أسلاف التاريخ الذي يبرهن على عصبية في مزاجه: «حينما كان يتحدث عن الأشوريين والبابليين كان كل شيء على ما يرام، ولكن يصعب عليّ أن أخبرك بما حدث له حينما وصل إلى الإسكندر المقدوني، فسما بالله لقد اعتقدت أن هناك حريقاً، فقد جرى من على العنبر وحسب الأرض بالكرسي بكل قوته»^(١٣٦).

وقد تكون حركة الإنسان عبارة عن إثبات للذات عن طريق التعبير الحركي، لأنه يبحث عن هويته في العالم الإنساني الكبير والمتفاض دائماً. ما هو أكائي الميت يعود إلى الحياة من جديد لينتقم من الحراس الظالمين، فقد «عطس الميت بتلك القوة، حيث

إنه قد رثهم الثلاثة في عيولهم جميعاً...»^{٢٧٧}.

والخلاصة أننا أمام حركات يمكن عدّها بريئة وعفوية، وغير منسجمة، ولكنها تسبب الضحك دائماً، على أن الحركة قد تتعدّد لتصبح سوداوية المقصد والنتاجية (كما رأينا في المثال الأخير حيث تبدو حركة الميت انتقامية).

وتلمح التنتية الإيطالية المولييرية المعتمدة على الالتباس والأخطاء، ونرى ذلك في «المعطل» وفي مسرحية «المفتش». ففي مسرحية «المفتش» وقع سكان معاينة ساراتوف جميعاً في فخ خليستاكوف (الموظف البسيط)، إذ نجح هذا الأخير في خداعهم، فظنوه المفتش المنتظر، واستمر هذا الالتباس حتى وصول المفتش الحقيقي في نهاية المسرحية. ومما لا شك فيه أن المؤلف استند كثيراً إلى هذا الالتباس في تغذية الهزل وتسميته، وإعطائه صفة الاستمرارية والحياة أيضاً. فقد طن خليستاكوف أن حاكم المدينة يريد أن يسجنه، لأنه لم يسدد أجرة إقامته في أحد الفنادق، وفي الوقت نفسه كان حاكم المدينة يظنه المفتش المنتظر، لذلك يفتي سوء الفهم هذا الحوار التالي:

خليستاكوف: (بجذارة) أين أذهب حتى لو أهنت قلت وكل مرؤوسيك... سأنذهب إلى الوزير مباشرة (...).

حاكم المدينة (وفد اشرباب وراح يرفلج كله): أرحمني، لا تفتش عليّ، فدي زوجة وأطفال... أرفق بي ولا تجعلني سعيداً...^{٢٧٨}.

لعل المضحك هنا هو تراكم الأخطاء، وجهل كل واحد بحقيقة الآخر وموقعه في الهرم الوظيفي، إذ كلما ازدادت حدة الالتباس تعاضلت قوة الهزل، وعظم تأثيره في المُنظي.

ومن الالتباس كذلك ما حصل حين كتب حاكم المدينة رسالة إلى زوجته على فاتورة حساب الفندق، لتعطر حصوله على ورقة بيضاء، فاختلط ما في الفاتورة بمضمون الرسالة، فلم تعد زوجته تفهم شيئاً: «أخبرك بسرعة يا زوجي، إن حالي كانت محزنة إلى حد كبير، ولكن بفضل الرحمة الإلهية، لقاء خيارتين مملحتين وبخاصة نصف مسجن من الكافيار وروبل وخمسة وعشرين كوبيكاً...»^{٢٧٩}. ومن الالتباس أيضاً ذلك الخطأ الحاصل نتيجة استخدام دويتشينسكي وبوتشيلنسكي أحدهما بالآخر، لما اقتربا من ماريا انطونوفنا في وقت واحد ليماركا أنها مشرّوع زواجها من خليستاكوفاً^{٢٨٠}. ومثل ذلك استخدام ألكسي أكابوفيتش (المعطل) بمثلث المداخن: «فهو بدلاً من أن يعطي

إلى البيت، مضى إلى الجانب المقابل تماماً، دون أن يفطن هو نفسه لذلك، وفي الطريق كان قد اصطدم به منطف المداخن، بكل جانبه الوسخ، وأطخ بالسطام كل كفه⁽¹⁴⁾. وقد يحاول شعوب مسرخية «المفتش» أن يجدوا وسيلة للتعبير عن غضبهم، وذلك عبر اللجوء إلى استخدام الكلام المبني. وهكذا تبدو هذه الوسيلة محاولة للتعبير عن الوجود الإنساني في ظل الإحباط أحياناً، لأن الغضب يزداد باستمرار. لذلك فإن التشاؤم الإنساني يتجدد بهذه الوسيلة، في الوقت الذي تعتمد فيه الرؤية المسيحية لفهمومي الصواب والخطأ. فحين يأكل خليستاكوف يجد أن الدجاجة غير ناضجة، يقول: «أي، أي، يا لها من دجاجة»⁽¹⁵⁾.

ثم إن هناك الكثير من الشذائم والكلمات القاسية التي تضعها، دون أن يكون لها غاية عدوانية، لأنها ذات هدف آني. وهكذا تبدو الشخصية الفوقولية في حالة من الطغولة اللغوية عند التلاعب بالكلمات، ثم إن المضحك قد ينبع من الطبيعة الإنسانية المزقة، وهذه الطبيعة القاسية والساخطة هي بذرة من بذور الهزل، إذ يبدو الخطأ عصبي المزاج في محاولته إدخال الخيط في خرم الإبرة: «الخيط لا يدخل، يا له من بربري، لقد أنهكتني، أيها الخبيث»⁽¹⁶⁾. ولقد الأسر نفسه في مسرخية «المفتش» حيث يكثر الكاتب من اللعب بالكلمات، ويسمح للشذائيم الكثيرة التي لا غاية لها إلا الكشف عن طبيعة مزقة. ولكنها تفسح مجالاً رحباً للهزل المبرق، فخليستاكوف يضعها كثيراً بشذائمه التي يوجهها إلى حاكم المدينة ومروسيه الفاسدين، ويبدو، إضافة إلى ذلك، ذا طبيعة مزقة في مخاطبة خادم الفندق⁽¹⁷⁾.

فمن ذلك الحوار الذي جرى بين خليستاكوف وخادمه أوسيب في الفندق، إذ إن هذا الأخير يروي له أن صاحب الفندق قاضب لعدم تسديد المستحقات المترتبة على الإقامة في الفندق، فحين يعبر أوسيب سيده خليستاكوف بتهديدات صاحب الفندق: «... إنه سيذهب إلى حاكم المدينة... وقد قال لي أنت وسيدك محتالان، وسيدك كذاب»⁽¹⁸⁾. يجيب خليستاكوف بشبهة رداً على شبهة: «وإنك سعيد أيها النابذ في أن تروي لي هذا كله»⁽¹⁹⁾. ومع ذلك فقد تابع أوسيب الحديث عن استياء صاحب الفندق الذي هدد بأنه سيتقدم بشكوى إلى حاكم المدينة، لذلك رد خليستاكوف: «حسناً، حسناً، كفاية يا أحقر، اذهب، اذهب... يا له من حيوان فظ»⁽²⁰⁾. ويخاطب خليستاكوف الشاذل، معبراً عن استيائه من كل ما يمت إلى فائورة الحسابات بصفة: «لم أعد أذكر حساباتك الحمقاء»⁽²¹⁾. ولقد حواراً مماثلاً بين الاثنين فيه الكثير من الشذائيم التي

بوجهها خليستاكوف إلى خادمه بعد أن حمل الطعام إلى غرفة خليستاكوف^(١٢٩). فهو دائما يشتد أثناء توجيه الكلام إليه: «ألا ترى أيها الأحمق كيف يضيقونني ويستقبلونني؟»^(١٣٠). أما حاكم المدينة أنطون أنطونوفيتش سكوتوزنيك، فلا يقل شراسة عن خليستاكوف، إذ يوجه شتائمه إلى دوبرجيمور دا وسفوستووف: «يا لكما من دين أخرفين»^(١٣١). كما يوبخ هذا الحاكم التجار بشتائم متنوعة: «(...) اتقدمون الشكاوى... اتشكون يا نصاليين يا أفاطين يا ضماشين... يا أولاد الأبالسة وشياطين الإنس»^(١٣٢). ويوجه كلامه إلى أحد التجار بشتيمة غريبة، ولكنها تسبب الضحك: «الم أسمعك يا لحيمة التيس؟»^(١٣٣). ويبدو أرثيمي فيليوفيتش حافدا على الحاكم، ويتهيز المناسبات كلها لتوجيه شتائمه إليه، بصوت خفيض: «إن المساعدة تجري دائما بين قديمي مثل هذا الخنزير»^(١٣٤). كما يعبر أرثيمي فيليوفيتش عن كرهه لهذا الحاكم بالدعاء السيئ (بصوت خفيض): «لنحل بك داهية»^(١٣٥). ولا شك أن الكلام السلبى الموجه من الأسفل إلى الأعلى يولد الضحك لدى المتلقي، لأنه يكشف عن قبح النفاق السائد في محافظة ساراتوف، وعلى الرغم من أن هذه الشتائم هنا تشير إلى موقف عدائي، فإنها لا تساهم في جعل الموقف مأساويا، ولكنها قد تعكس تنمية الاستسلام من جهة، والرفض العاجز من جهة ثانية.

كذلك هناك المضحك العسائري ذو الهدف الأيحيائي (حيث الهياج والتهكم)، ويكثر هذا النوع عند غوغول، إذ تبلغ به السخرية حدا يجعلها ذات تأثير قوي في العاطفي، لأنها سخرية مرة. لنقرأ هذه الأسطر التي تصف ولادة الكاكي أكاكيفيتش: «وبالمناسبة فإنه يكن وصغر وجهه، بشكل كما لو أنه استلهم مقعما بأنه سيكون موطقا في الدرجة الثانية»^(١٣٦). كما رثى لحال الموظف في قوله: «لم يحط هو في المديرية بأي احترام، فالحراس ليس فقط لم يتهنؤوا عند مقدمه، بل كانوا حتى لا ينظرون إليه، كما لو أن ذباية عادية لا أكثر قد اجتازت غرفة الاستقبال»^(١٣٧). وينتقل غوغول ليعيشنا عن هذا الموظف المسكين في بيته حيث كان يحتسي حساء الكرنبي، أو «يتناول قطعة من لحم البقر مع البصل، غير ملاحظ طعمها على أي حال، كل ذلك سوية مع الذباب»^(١٣٨).

ونلاحظ عند غوغول للمحا لحيمة الأسرية ولطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة. وهنا نجد قريبا جدا من موليير في سخريته من الحياة الزوجية، حين يتحدث عن زوجة الطباط، «إن الزوجة، فيما يبدو، قد أوسعته ضربا، ولكن الأفضل أن أتبه صباح يوم الأحد، فهو بعد منكورة السبت، يبدو عيوسا ذا نظرة شذراء، وإذا استيقظ، بعد نوم طويل

فإنه يلزمه جدا أن يشرب ليصحو، لكن الزوجة إن تعطيه نفقودا، فإذا جثته في مثل هذا الوقت ومسيحت عشرة كويكبات في يده، فسيحيل إذ ذاك إلى الكلام، والمساومة دون مباحنة، وسيكون المعطف آنذاك أفضل حالا^(١٢).

وينتصر عليه أيضا المُنشِج المتعدد الجوانب، والمقاوت، والرافض، ويصبح بالتالي أقرب إلى الدعاية السوداء. ويظهر هذا النوع من المُنشِج في تصوير الموظف المقهور وهو على فراش الموت: «كان يرى بتروفيتش ويوسيه بأن يصنع له معطفا يقيه شر الصوص، الذين تراموا له، دون انقطاع، تحت السرير»^(١٣). كما كان يلوح لمسؤول أمامه، مستمعا إلى التوبيخ، وقالت: «عفا يا صاحب الضخامة»^(١٤). ولقد وُفِّر غوغول تماما في تثبيت الدعاية السوداء، عن طريق الاستعانة بموت ألكائي (هي المعطف)، إذ إن موت هذا الأخير وعودته إلى الحياة ثانية ساعدا على زرع الخوف في قلوب الظالمين، وبالتالي ساعدا في تثبيت الهزل، وإعطائه استمرارية وقوة عظيمتين. وهكذا يختلط الموت بالحياة فيمتزج الهزل بالخوف في العبارة التالية: «وقد حذر في اليولييس أمر بالتقيض على الميت مهما كلف الثمن، حيا كل أم ميتا، ومعاينته كعثال للأخوين، بأقصى شكل ممكن. وحتى في هذا لم يفعلوا إلا بالكاد، وكان حارس أحد الأحياء في زقاق كيربوشكين أن يقبض دائما على الميت من يافته»^(١٥). ولا شك أن مثل هذا النوع من الهزل يمكن تسميته بالهزل الأسود، ولقد أراهنا بالهزل.

ونرى أن الخوف والألم يمتزجان لتشكلان مشروع التناقضية الغوغولية. والحق أن الكاتب يركز كثيرا على هذا الجانب الضعيف من النفس الإنسانية التي تعبر عن ضعفها وفسادها (أحيانا) بالخوف والألم أثناء تعرضها للخطر، فكانها تريد التمسك بمكاسبها السابقة. والخطر الحالي يمثل نهوض الضعفاء، ليلعبوا دور الطغاة فتصبح بالتالي في إطار تصفية الحسابات. لذلك حين نضعك في مثل هذه المواقف نشعر في الوقت نفسه إلى رفضنا للقهر والظلم الصغاريين ضد أبناء جنسنا. ونجد ذلك (هي «المعطف») في المقطع الذي يتقلا إلى لقاء ألكائي أكافيريوتش (بعد وفاته) الشططية المهمة: «هأأنت إذن في النهاية، أخيرا أمسكت بك، من ياقتل إذ مسطك هو الذي يلزمنا لم نهتم بمعطفي، وأكثر من ذلك وبخت وقهرت، إذن ها عطني الآن معطفا»^(١٦). ولعل الخوف الناتج من لقاء الظالم بضحيته يندي عنصر الإضغاث، إذ يقوى الخوف تدريجيا، كما أن الدعاية تلد كاشفة معاناة الإنسان، وتُعدّ المُتلقى للضعف. فقد كانت نتيجة المقابلة أن الموظف البسيط قد أخذ معطف هذا الجنرال

ومضى، بعد أن لقّنه درساً أن ينسب ذلك أنه كان يموت رعباً.

كما أن الخوف يؤدّد الهزل في مسرحية «المفتش» حيث نجد حاكم محافظة ساراتوف فاسدا ومرتشيا، لذلك يبدو دائم القلق والخوف أمام المفتش المزعوم خليستاكوف، وتعلم في نطقه عند مخاطبته هذا الأخير، بالمألوب التنظيم (يا صاحب السعادة)، «يقترّب وهو يرتجف من رأسه حتى قدميه، ويبدّل قصارى جهده لينطق يا صا... صا... صا... صا... صا»^(١٤١)، لذلك فقد تعرض إلى الله سائلاً: «يا إلهي... لواف بنا نحن المذنبين»^(١٤٢).

ومما لا شك فيه أن خليستاكوف افتاد من فرصة ذهبية ليخضع من حوله، في محافظة ساراتوف، فأضحى هجومه عليهم فرصة سعادة للمتلقي الذي يبحث دائماً عن القيم الإنسانية النبيلة، وهكذا يعبر المتلقي بالضحك عن رفضه لكل ما يلحق بالضعفاء من دناءة الآخرين وظلمهم، ويعكس الهزل في هذه الحال موقف الشخصية من الوضع المأساوي، لأن هذا الهزل هو - في هذه الحال - وسيلة دفاع فردية، ويتركز وراء الأكم واليأس، ويصبح شكلاً من أشكال التماسك الداخلي الذي يمنع من السقوط إلى الهاوية، فيفوي الإضعاف القدرة على التحمل والصبر والتسلّم بالحياة.

ويخيل لينا أن النوع الثاني من الإضعاف، أي الذي يوصل إلى التشاؤم، يغزو عالم غروبوف بشكل مأساوي (ودائم أليسا) إلى درجة يمكننا أن نوضح لكر أن هناك ردود فعل معبرة وكاشفة للمعاناة، وإن أراد القارئ أن يتلجأ إلى المسطرة التي قد تستمد قوتها الحقيقية من إحساس بالوضوح، ومن الجلي أن هذا النوع من الإضعاف يعكس التشاؤم الذي يميل إلى إبراز يأس الكاتب ومجزءه واستسلامه للفساد والظلم والاتحلال الأخلاقي، ذلك أنه يجد نفسه مشلول الحركة بالأم نفسها كثيرة، حتى إنه يريد الخلاص منها، باحثاً عن حل مؤقت يسمح له بتحمل أنواع الآلام المختلفة بصبر، ولا يتحقق ذلك إلا بواسطة المسطرة، وكما يذكر جوليان تيب Julien Teppe، كان ليوپاردي Leopardi يلهم:

«إن الإنسان المقترّب من آخر درجات اليأس، والذي يرى أن معاناته هي منذ الآن بلا حدود، يتسم بدلاً من أن يبكي، انسياساً أكثر فظاعة من الدموع»^(١٤٣)، وبدعم هذا القول ما ذكره بولنسكي عن هذه السمة البارزة عند غروبوف: «الضعف من بين الدموع»^(١٤٤).

وللمسطرة عتد وظلمة بقاء وعفالة، وهي تترجم إحساساً بالرهق والاشمئزاز،

ويجاء فنولوج إلى هذا الأسلوب في المسرح دائما، ولا سيما في «المفتش». كما تفسح أعماله القصصية مجالا واسعا للمسخرية المعبرة. ويعتمد في السخرية الوصف الخارجي ورسم الشخصيات بطريقة ساخرة، إذ تلحظ في «المعطف» وصفا لمظهر الموظفين الخارجي، ذلك أنهم «كانوا كلهم يسبزون في الحذية طويلة، فقط، مفردين تماثيلها حوالي ثلاث مرات في العام»^{١٣٤}. كما يؤدي الوصف الخارجي للمظهر وظيفة أخرى تبرز حالة من الفخر المدفوع الشنيد الإيلا، «فالسيرة الرسمية لم تكن لديه صفراء، إنما بلون طعيني، أصفر، أما البياقة فكانت قصيرة، ضيقة»^{١٣٥}. ولا شك أن وضع الموظف البائس غدي الهزل في «المعطف» لأنه غير قادر على شراء معطف جديد، كما أن إصرار الخياط على ضرورة شراء معطف جديد ثبت جذور الهزل، لأن هذا الموظف البائس لم يدر - عندئذ - إلى أي مكان يتجه، فاختار الطريق المعاكس لبيته، وما زاد الطين بلة أنه اصطدم به منظم المداخل بكل جانبه الوسخ، ولطخ بالنظام كل كتفه^{١٣٦}.

وبغذي الجوع الإنشعاك الفولوجي، ذلك أن خليستكوف وأوسيب يتصوران جوعا إلى درجة مضحكة، انقرا كلمات خليستكوف: «... إني أتصور جوعا كما لم أتصور من قبل... أشعر بالفئان من شدة الجوع»^{١٣٧}، وأما أوسيب فيقول بأسى: «إن أي عيب يبدو تقبلا إذا كان الكرش جافا»^{١٣٨}.

يتضح مما سبق أن السطيف والسلاج يسامعان في نفذية الهزل، ويفقد الهزل في قتل الماساوي، ثم قد ولد الماساوي من السطيف، لأن الاثنين مرتبطان ارتباطا تاما. ويعكس المظهر الخارجي طبيعة متأسلة غريبة، هي كذلك تعبير عن عادات ذميمة في المجتمع، وعن تراجع حضاري. فالموظف آكافي الكاكيفيش حين كان يسير في الشارع ثرمي عليه الأوساخ «وسبب ذلك كان يحمل دائما على قبعة فتشور الرقي والبطخ وما مائل لذلك»^{١٣٩}. وتضحك هنا من الموقف الذي هو نتاج ظروف خارجية مؤلمة، إنما تضحك من الشرط الإنساني السطيف، لأن الظروف هي التي قادته إلى هذه الحال المأساوية حتى إنه أصبح قادرا وسطيحا يوحى بالوضاعة. على أن وضاعة التماس المرتشين في «المفتش» هي من نوع آخر، إنها فذارة أسفها عليهم ظروف حياتهم الفاسدة، لقد صنعوا حقارتهم بيدهم إذن، فرضوا عنها واعتزوا بها. ولما سخر الكاتب منهم رفض موضوعهم للفساد بإرادتهم هي أن، وحملهم الذنب كله منتصرا للفقانون عليهم، وهكذا وقف إلى جانب النظام ضد الأفراد هنا. وتضحك كثيرا من رفض فنولوج

لكل دراسة إنسانية، فقد كان آكاكي يتخيل أثناء احتضاره أنه يعمل بين يدي الجنرال «الشخصية المهمة»، مستمعا إلى التوبيخ العنيف، وقال: «علوا يا صاحبي الجلالة»^(١٢). لذلك ذهب بيلينسكي إلى القول: إن الفكاهة القوقولية تهلل نفوس الأطفال أو البسطاء فقط، أما الناس الذين غاصوا إلى أعماق الحياة فينظرون إلى لوحات هذه الفكاهة بتأمل حزين وكآبة قلبية...^(١٣).

وقد اعتمد الكاتب كثيرا على عنصرى التوضيح والسطيف في «المعطف»، ليضعف الأساسوي والمنبذ قوة كبرى تساعد في الرفض، فالتشعُّر والقناعة من الأشياء التي اعتمدها الكاتب في تجميع المرفوض. لقد رسم شخصية آكاكي رسما كاريكاتوريا أقرب إلى الأساسوي، وحدد ملامح هذه الشخصية تحديدا يناسبها في الواقع. كما ركَّز على السخافة في «المعطف»، على أن السخافة هنا تخلف حدثها وقد تختفي أو تظهر على استحياء، ذلك أن للمسرح خصوصية متميزة، نظرا إلى ارتباطه بالعنقي وتجسيده الصفات الإنسانية دون أن يكون لذلك أي ارتباط ذهني، والحق أن المعطفي يتابع هنا الشخصيات مباشرة من غير أن يترك له مجال لتصور صفات أخرى غير التي يراها مباشرة أمامه، لذلك تحول السخافة من سخافة الأشياء إلى سخافة الشخص أو أنفسهم، ويصبح شرهم مجلدا للفتاة والفتاة بأناؤها هما «المعطفون مرتشون ومجسدون للأخلاق المنحلة، وهم مثييون بسوء التصرف والتقبيل»...

ويمكن إضافة إلى ذلك التذكير بأن الحركات المجانية عند غوغول لم تكن طاغية بحيث تكون هدفا للإضغاط، لأنه ركز على الهزل الهادف، فقد سطر موهبته الهزل مقبول وواضح، وابتمد جامعا عن المضحك السطيف والثقيل، ومن هنا يميل أنه إلى التركيز على ما هو فعال في ترجمة المعاناة الإنسانية، والتعبير عنها بقوة الهزل.

وثمة أمر آخر واضح عند غوغول، ونقصد لجوءه إلى الظاهرة الخارقة لتفسير الواقع تفسيراً آخر، فقد رأينا أنه في «المعطف» ينقلنا إلى واقع ثانٍ متطابق للواقع، ذلك أن آكاكي عاد إلى الحياة من جديد بعد موته، ولكنه في هذه المرة بدا قويا وممتلكا لموهبة خارقة، فقد صار بمقدوره الوصول إلى الطامعين وفهرهم، ليماضيهم على ضياعهم وقسوتهم، وبالتالي أضفى هذا الحدث الخارق خلا وتعبيرضا للفقر والظلم اللذين سببا لأكاكي ألما كثيرة أثناء حياته. ونحن نخالف بيلينسكي في عد هذه الظاهرة نقطة ضعف عند الكاتب، لأن غوغول أراد القول: إن الإنسان لا يستطيع المقاومة في ظل مجتمع الفساد والظلم، وإنه ينبغي للمرء أن يمتلك قوى خارقة

واستثنائية. ليستطيع التصدي للشر يجهزونه وأسلحته المختلفة، لأن هذا الأخير يتمركز بقوة في حياة الإنسان، ولأنه أيضا السبب الأساسي في مصادرة حريته وكرامته. ولعل هذا التصور يعكس - من جهة أخرى - تشاؤم الكاتب العميق وإحساسه المر القاتع من فوضى في العلاقات الاجتماعية والأجهزة الإدارية الروسية. خلال الحكم القيصري، وهكذا «قد عمق فوضول والفوضى بوشكين التنفيذية، وأعطى صورة بانورامية حياة لروسيا المغلوبة على أمرها، روسيا يفكر إنسانها المسحق، وظلم وقمعاء هزم موظفيها وحكامها. كل ذلك بقلة حياة، مستفاد من الواقع. وبأسلوب غاية في البساطة والإبداع، أو كما يسمى بـ «السهل الممتنع»⁽³⁾.

ومهما يكن من أمر، فإن الهزل والخرق حاضران في أعمال غوغول، ويكتمل أحدهما الآخر، لينتقل بعدئذ رسالة الكاتب، في الدفاع عن الإنسان الروسي المسحق والمضطهد. ولا عجب - وإنهالة هذه - أن تصبح أعماله شاملة وخالدة لأنها يمكن أن تعمم على مختلف العصور والأقاليم، لتصبح ذات بعد إنساني شامل.



الفاجعة الشخصية والإبداع

(في أعمال ثلاثة كتاب من العالم)

أ. حسين عبد

مقدمة

١- الكاتب وأعماله

ثنائية (سحرية)

يكتشفها القموض، تثير الفضول، وتفجر الأسئلة... بين (الشخصي) و(المكتوب)، بين (إرادة) الكاتب وما (يبدع)، بين (الجارية) و(المكاشفة) (عالمه الفني)، بين حدود عالم الكاتب (الخاصة) ونجوم عالمه الروائي (العامة) وإذا كان (الواقع) هو النبع الرئيسي (الإبداع) الكاتب، بكل ما يعيشه فيه من تجارب عامة أو شخصية، محزنة أو مفرحة، وما يشاهده من أحداث مؤلمة أو سعيدة، وما يسمعه من وقائع بسيطة أو معقدة، ليشكل - كل ذلك - جانباً من خيالاته المكتسبة، يضاف إلى ما توارثه من خبرات متشعبة، حتى تتطور في النهاية، عبر تكوينه المتميز، رؤيته الداخلية للحياة والكون من حوله^(١).

من هذا المنطلق، تعتبر (الفاجعة الشخصية)، بحكم كونها إحدى مفرقات الواقع، نبعاً فرعياً من منابع الإبداع.

٢- فاجعة شخصية

يقال (فجعه فجعا)، أي (ألمه ألما شديداً)، و«أمر فاجع» هو ما «يفجع الناس بالدواعي»، و«الدواعي» هي «ما يصبب الناس من عظيم نوبة» و«النوبة» هي «النازلة

١- كتاب وفاء مبرور.

والمصيبة.. «والفاجعة» هي «المصيبة المؤلمة توجب الإنسان يفقد ما يعز عليه من مال أو حبيب»¹⁷

كما سبق يمكننا أن نستنتج أن ملامح الفاجعة الشخصية هي:
أولاً، ارتباط الفاجعة (بشخص) معين من ناحية، وواقع تأثيرها (المباشر) عليه من ناحية أخرى، وبالتالي، قد لا تكتسب الكوارث أو المصائب العامة أو القومية كالزلازل والأوبئة والحروب وضعها، إلا بمدى تأثيرها المباشر عليه وارتباطها الشخصي به.
ثانياً، قد يتأذى الفرد بوقوع الفاجعة، من حيث لا يتوقع أو ينتظر، فعندما جرت العادة أن يولد الطفل طبيعياً، وتكون المفاجأة حين يولد مشوهاً.
ثالثاً، يكون تأثير الفاجعة الشخصية مزلزلاً، شديد الوطأة، عميق التأثير، مؤلماً الشد الإيلام مسبباً لأشد الأحزان.

رابعاً، العنصر الحالك في الفاجعة هو (الفقد) لما يعز على البشر من ضياع للعال، أو فقدان لأب أو عزيز بالموت، أو إصابة عزيز هي مبدأ شبيهة بمرض مميتة

٣- الإبداع

«من أبداع، وهو أن يأتي الشخص بالفكر»، وقال ابن ريشيق، الإبداع، هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمت هذه التسمية حتى قيل له: «يدع وإن كثرة وتكرر، فمصدر الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تم الشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ يدع، فقد استولى على الأمد، وحاز فصب السبق»¹⁸

انصرف تعريف ابن ريشيق للإبداع، إلى التمثيل (بالشعر)، لأنه كان ديوان العرب الرئيسي، فاعتمد التعريف على الإتيان «بمعنى مستطرف، لم تجر العادة بمثله»، أو «بمعنى مخترع في لفظ يدع»، أي الإتيان بمعنى جديد وهذا (الجديد- المبتكر) هو القاسم المشترك في الدراسات الحديثة للإبداع، حيث يمكن أن يعرف الإبداع بأنه «النشاط الذي يؤدي إلى إنتاج جديد وقيم من أجل المجتمع»¹⁹، وهذا التعريف يمتد إلى المعنى العام الواسع للنشاط، سواء كان (علمياً) أو (ادبياً).

فإذا انتقلنا إلى جانب المنتج، إلى الكاتب (المبدع)، الذي يتميز بتكوين خاص، ويعتبر ولید مرحلة تاريخية محددة، ويعيش واقعاً اجتماعياً، سياسياً، اقتصادياً معيناً، ويتأثر بمروروت ثقافي خاص بمجتمعه وأمته وعصره، لتتطور تدريجياً، عبر عمره العثماني، رؤية داخلية، تخصه وحده، للحياة والكون من حوله²⁰، لكن كل هذا لا يكون كافياً لتتطلق عملية الإبداع، حيث لابد أن نأرق الأدب مشكلة ما، أو أن يستثمره شيء من الواقع

الطاري، أو أن يحفز قراره الإبداعية محفز ما - قد يكون فكرة طارئة، ومضة كالشفرة، لقطة سريعة، مشهد عابر، واقعة معينة، حادثة رهيبة... إلخ - فإنه، كشخص منفتح للتجارب، سرعان ما يسمح لهذا المحفز، بالانتقال بكل حرية إلى داخله، إلى بؤلة عمله، هاتفتان، في نهاية المطاف، لا يملك إلا معمل فنه، وهو الملاذ والملاذ، فتداع - حينئذ - شرارة (عملية الإبداع)، في محاولة من الأديب بما يمتلك من موهبة أصيلة، وحسن صادق، أن يزيل الأسرار فيما غمض عليه، وأن يتخلص من قبضة ما يلفقه، حتى يتوصل إلى «الظهور الشعلي» لتتاج جديد تسميها، ناشئ عن تفرد الفرد من جهة، والمواد والأحداث أو الناس أو ظروف حياة هذا الفرد من جهة أخرى^{١٢}، لكنه لا يحتفظ بهذا الكشف لنفسه، بل يوصله إلى الآخرين بواسطة (النشر). لأن الأدب هو الوسيلة لتوصيل التجارب، والتجارب نفسها لا تحدث على صورة الفاظ، وتجارب المؤلف يجب أن تترجم إلى الألفاظ التي هي رمز لها، لكي يستطيع هذا القارئ أن يعيد هذه الرموز بدوره إلى تجارب، وهي كلا العالمين لابد من تفعيل تلك التجارب^{١٣}.

وتعبر عملية الإبداع بمدد من المراحل، انضبطت حولها الآراء، وإن كان يمكن أن نوجزها في أربع مراحل متشابهة، هي: الإعداد والتحصير، الحمل أو الحضنة، الإثراق، والتحقق^{١٤}.

ولابد أن نراعي أن هناك بؤرة أخرى تمرز الإبداع العظام فمن ناحية لابد أن يشعر المبدع بالأمان النفسي، وذلك بتوفير المناخ المناسب للإبداع، وأن يقبل المجتمع المبدع كقيمة، وأن يتفهم إبداعه بصورة مناسبة. ومن ناحية ثانية لابد أن يتمتع الأديب بالحرية التفسيرية الضرورية^{١٥}، التي تلجأ له «الانفتاح للتجارب، بما يعني فقدان التصلب، وإمكانية التفاعل من قيود المفاهيم والمعتقدات، والمبادئ والفرضيات. وهو يعني التساهل تجاه القموص حيث يوجد القموص، كما يعني القدرة على تلقي الكثير من المعلومات المتناقضة دون أيما حواجز»^{١٦}.

٤- مجال البحث

ثم (اختيار) ثلاثة كتاب هم: المصري طهى غانم، الياباني كينزا بورو أوي، والتشيلية إيزابيل ليندي.

يمثل هؤلاء الكتاب (نماذج) من مختلف أركان المعمورة، وقامت لهم (تواجيع شخصية) نتجت عنها أعمال (إبداعية). كما يرجع، هذا الاختيار، إلى توافر مادة مغلفة عن سهر حياتهم، وكذلك توافر أعمالهم الإبداعية أمام الطارئ العربي، سواء

كان - هذا النتاج - في لفته الأم، أي اللغة العربية الفصحى ضائع، أو مترجما إلى اللغة العربية الليباني كنزاً بورق أوي والتنشيلية إيزابيل الليندي.
ويجئني - هذا البحث - إلى أن يجب عن عدد من الأسئلة:
ما تأثير وقع الفاجعة الشخصية على كل من الكتاب الثلاثة؟
متى انعكس هذا التأثير في نتائج إبداعية؟
كيف بدا النتائج الإبداعية مقارنة بالفاجعة الشخصية؟
هل هناك تأثير للبيئة، التي يدع فيها الكاتب، في هذا السياق؟
هل هناك علاقة بين الفاجعة وفعول الإبداع، من زاوية الارتباط بالزمن؟
هل هناك قاعدة - أو قواعد - إبداعية عامة تحكم هذا التأثير؟
ومن أجل تحقيق هذا الهدف، صار تقسيم البحث إلى فصلين، كما يلي:
الفصل الأول: فواجع شخصية في حياة الكتاب الثلاثة.
الفصل الثاني: أتماط الإبداع، تحت تأثير تلك الفواجع.

الفصل الأول: فواجع شخصية في حياة الكتاب الثلاثة

(١) المصري فتحي ضائع

هو من أهم كتاب الرواية في مصر والعالم العربي. أنهى تعليمه الجامعي بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، عمل بعد تخرجه، وفي بداية حياته كمحقق في وزارة المعارف (التي تسمى الآن وزارة التربية والتعليم)، ثم انتقل إلى العمل بالمصفاة كنائب رئيس تحرير في مجلة «آخر ساعة»، ثم شغل منصب رئيس تحرير ورئيس مجلس إدارة عدد من المؤسسات الصحفية الكبيرة في مصر.

له خمس عشرة رواية منشورة، منها: «الجبل» (١٩١٧)، «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦١)، «زينب والعرش» (١٩٥٣)، «الأفيال» (١٩٨١)، «ست الحسن والجمال» (١٩٩١)، وله أربع مجموعات قصصية هي: «تجربة حب» (١٩٥٧)، «سور حديد مديبة» (١٩٦٤)، «الرجل المناسب» (١٩٨٤)، «بعض الظن إثم.. بعض الظن حلال» (١٩٩١).

(١ - ١) فاجعة الموت

أوضح فتحي ضائع في حوار معه، أنه من مواليد القاهرة في عام ١٩٢٤^(١)، ثم أضاف: «وكنيت الطفل الثاني بعد أختي توفيت قبل ولادتي»^(٢).

إذن، حين ولد فتحي غانم عام ١٩٢٤، كان (وحيد) أبويه، ولعلهم حكوا له عن أخته، التي توفيت قبل ولادته. لكن (أول) حادثة (موت) فاجأه، كان موت الأب، وهو ما غير عنه بقوله:

«مات أبي في ديسمبر ١٩٢٦، حين كنت في الثانية عشرة»^{١٩}.

ثم كان الحادث (الثاني) هو موت أخيه الأصغر، لكنه لم يكن موتاً طيباً كالأب، بل كان حدثاً مروهاً، أشار إليه في الحوار السابق ذاته: «وكانت الطفلة الثانية بعد أختي توفيت قبل ولادتي وقبل أخ توفي في سن التاسعة عشرة عام ١٩٤٥، حين صدمته سيارة جيش بريطانية في حادثة أمام مبنى «روز اليوسف» الحالي»^{٢٠}، وهو ما ذكره (تصنيفاً) بعد ذلك، حين كتب عنه، أنه «لقي مصرعه في شارع القصر العيني عندما مرت به عربة للجيش الإنجليزي تحمل طائرة قسدهم الجناح البارز للطائرة ومات من طوقه»^{٢١}.

لقد عاش فتحي غانم طفلاً، ثم صبياً بالغاً، في كنف حياة مستقرة، وسط عالم الأدب السحري، بجوار أب قوي، يأخذ بيده بمسألة الاندماج، يشركه في عالمه الأدبي، ليتحرك مبهوراً بين كبار أدباء الوطن، حالماً بمستقبل أدبي مشرق، بدأ يخطو واتقا إليه.

وسط هذا كله، إذ الأب - (المعلم والأستاذ) - يخطو بخطى فجأة من الحياة، حين يغتطفه (الموت) في عام ١٩٢٦، والصبي فتحي غانم لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره... وللمرة الأولى، يجد الصبي نفسه وحيداً، أعزل أمام الموت وجهاً لوجه، صحيح أنه اقتلده أخته التي ماتت طفلة قبل أن يولد هو، لكن تأثير فقدانها كان واحداً، بعيداً، فهو لم يعيش معها، لم يتنفس نفس الهواء الذي تنفسته، لم يختلف أو يتفق معها، ولم يكن مبهوراً، ومن أجل هذا، كان موت الأب مختلفاً تماماً، شديد الوطأة على نفسه:

ماذا يعني الموت؟

ما هو ذلك الوحش الجامع، الذي يفترس البشر فجأة، دون سابق إنذار، حين أقدم على طفلة جديدة مع الأب، بعد أن خطف أخته من قبل؟

لماذا - هو الموت - كامن في قلب الأشياء، يتحين الفرصة للوثوب والالتفاح؟

لماذا يأتي الضفادان مع بشرات الاستقرار، والتطلع نحو المستقبل بأمل؟

كيف ياخذ الدنيا فجأة، واسودت الحياة، بعد أن كانت مشرقة بهيجة؟

ماذا تعني الحياة والموت بتلظى في أعطافها؟

عشرات من الطواطم والأفكار، لاشك أنها راودت فتحي غانم في سنه الحرجة، وكلها

تؤكد سلامة الصدمة، العصاب الأليم الذي فاجأه. ولعل فتحي غاتم انتابه رعب دفين من تلك الصدمة، وربما لازمه (خوف) من الموت، منذ تلك اللحظة، يستمر معه - بعد ذلك - لسنوات طويلة، لعله حاول خلالها التوصل إلى تصور للحياة التي تعيشها وموقع الموت منها، ولعله حاول أيضا أن يجد سبيلا للتغلب على هذا (الخوف)!

وعندما بدأ فتحي غاتم يستوعب صدمة الموت، ويتماثلت، إذا بالموت يلطمه - مرة أخرى - بقسوة أكثر وضراوة أشد، بعد مضي تسع سنوات فقط من فقدان الأب، حين مات أخوه، وهو في التاسعة عشرة من عمره، بعد أن صدمته سيارة للجيش البريطاني عام ١٩٤٥. والمذهل في الأمر - أن الحادثة وقعت في شارع القصر العيني، أمام مبنى روز اليوسف الحالي. والتي سيمين بعد ذلك بسنوات للعمل الصحفي فيها، فإذا به يستعيد الحادث كلما ذهب إلى مينائها!

هكذا ترسخ (الخوف) من الموت، في وجدان فتحي غاتم، وسيظل شبحه يطارد سنوات طويلة بعد ذلك!

(٢) الياباني كينزا يوزو أوي

ولد كينزا يوزو أوي عام ١٩٢٥ في قرية أوس، من مقاطعة ايهاشي، بجزيرة شيكوكو اليابانية الواقعة في غربي اليابان على أوتل تحكها الأعراق الريفية اليابانية التقليدية، وقد درس أوي الأدب الفرنسي في جامعة طوكيو، بعد الحرب العالمية الثانية، ودارت أطروحة تخرجه عن التصوير في روايات جان بول سارتر.

بدأ إنتاجه الأدبي خلال المرحلة الجامعية، وكتب مسرحيات وقصص قصيرة، «يلقي الضوء على الحياة في مستط رأسه، واليهور ويفسر هذا الطابع الشديد الخصوصية، الذي تتميز به هذه المنطقة»^(١). وهاز خلال تلك الفترة بجائزة كوتاجاوا عن قصة «الطريد». وهي تعتبر من أهم الجوائز الأدبية اليابانية، وتنفذ إنتاجه فزيرا مشهورا، ومن أبرز رواياته: «انطفأوا الزهور - اقتلوا الأطفال» (١٩٥٨)، «عصرنا» (١٩٥٩)، «الصرخات» (١٩٦٣)، «ساعة شخصية» (١٩٦٤)، أما العمل الذي أثار اهتماما دوليا بأدب أوي فهو رواية «الصرخة الصامتة» (١٩٦٧)، «رهان العصر» (١٩٧٩)، «النساء يصنن لأشجار المطر» (١٩٨٢)، «عضة فم النهر» (١٩٨٥). أما أطر عمل عكف عليه أوي فهو ثلاثية «الشجرة الخضراء الملتحية»، وكان قد أصدر منها مجلدين بالفعل هما «عندما هزم المخلص» (١٩٩٢)، «التذبذب»، عندما أعلن فوزه بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٤. وأشارت اللجنة الملكية السويدية في بيانها عن منحه جائزة نوبل بروايته

«الصرخة الصامتة» التي نشرها عام ١٩٦٧.

(٢-١) هاجعة مولد ابن مشوة

تخرج كينزا بورو أوي من الجامعة عام ١٩٥٩، وتزوج عام ١٩٦٠ وفي عام ١٩٦٢، ولد له طفل «بجمجمة مشوة» نتيجة ورم في المخ^(١) وكان أوي يبلغ التاسعة والعشرين من عمره. وقد شرح الناقد جون ناتلن، في مقدمته للطبعة الأمريكية لمجموعة أوي «علمنا أن نتجاوز جنونا» تطبعه توقع هذه الهاجعة على أوي، بقوله: «إله مع مرور الأعوام ونمو الطفل نما قيد وحشي وخائف وعازل بين الأب والابن على نحو محموم ومؤلم، أصبح كل من أوي والطفل الهش المتوحد الشخصي الأثير عند الآخر، عائق كل منهما الآخر كما لو كان يعائق قدره. وبعد وقت قصير من مولد الطفل أسر أوي أبناء قيرين حجرين جنباً إلى جنب في مقبرة القرية التي ولد بها، كان قد قال لي مرات عديدة أنه سيموت حينما يلتقط الطفل أنفاسه الأخيرة»^(٢).

هذا، كاتب ياباني (شاب) اختار طريقته، وفق موهبته الأدبية، التي دعمها بدراسة جامعية متخصصة، ساعدت على فتحها، وبدأ أريجها ينتشر خلال مرحلة دراسته الجامعية، فكتب ونشر العديد من القصص والقصائد بل ونال جائزة كوتاجاوا الشهيرة تكديماً لتبوعه وقهيره، فكان متطوعاً أن يتزوج مباشرة بعد تخرجه، بعام واحد، حتى يضمن لحياته الاستمرار وإيداعه النمو. ولكن بعد ثلاث سنوات فقط من زواجه وتعددتها في عام ١٩٦٢، فوجئ بشربة فادحة من القدر لم يكن أبداً يتوقعها، حين ولد له ابن مشوة، فكانت صدمة عظيمة، شغلت مشاعره الموهنة، وجعلته في حالة استنفار مستمر، محاولاً أن يتكلم ما حدث، وأن يستوعب أبعاد ما جرى!

ولعل الناقد الأمريكي (جون ناتلن) قد أصاب فيما توصل إليه من أن هذه الهاجعة وجدت بين الأب وابنه، أو بمعنى ثانٍ ربطت مصير كل منهما بالآخر، حتى بدأ للكاتب أوي أن هذا صليبه، الذي سيؤوه بعمله سنوات عديدة حتى ينتهي أجله!

وانظر إليه، لحظة حصوله على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٩٥، كان لا يزال «محتفظاً بروحه الممتوية العالية» على الرغم من أن ابنه الذي ولد بإعاقة ذهنية دائمة، كان لا يزال في ضمار جهوده الشاقة لتحقيق التواصل العملي الأول مع العالم، عبر إصدار أسطوانته الأولى التي تضمن أعمالاً موسيقية كلاسيكية^(٣).

(٣) التشيلية إيزابيل ليندي

ولدت إيزابيل الهندلي عام 1912، اختفى أبوها ثوماس من حياة أسرته فجأة، تاركاً زوجته وابنته إيزابيل في السادسة من عمرها وأخوين هما بانتشو وطوان، دون عمال، مما اضطر الزوجة أن تعمل في وظيفة متواضعة في أحد المصارف، وخلال عملها كانت امرأة تدعى مارغرا ترمي الأطفال، فكانت تلك فترة من أشق فترات حياتها، ربما خفف عليها أنه كان يعيش معها في بيت الأسرة خلال عازبان، تكفلاً بعل، طفولتهما بالمساجات، وكان خالها المفضل هو بابلو، الشديد التهم إلى القرامة، وهو الذي أهدى أن شخصيات الكتب لغادر المصحفات في الظلام، ولجوب انتهاء البيت، وهو الذي أهدى إليها مصباحاً يدوياً، كي تقرأ تحت الغطاء، ومنذ ذلك الحين تملكها الميل المشاكس إلى القراءات السرية.

أما حب الحكايات، فقد اكتسبته إيزابيل في طفولتها من ثلاثة مصادر: الأول من أمها، وانظر إليها تتحدث عنها «كانت أمي تثبت بآرائها بقوة، محاولاً التعويض عن ساعات تفكيرها وعن شح الحياة بالتفاصيل شامية». كما نحن الثلاثة ضام معها في الغرفة نفسها، وهي الليل، وهو الوقت الوحيد الذي لمضيه معاً، كانت تروي لنا طرائف عن أجدادنا وحكايات خيالية مطعمة بكافة سواد، تجدشاً عن عالم وهمي نعيش فيه جميعاً سعاداً ولا نلومهم التشور الأكسائية، ولا قوانين الطبيعة القاسية^(١٧).

<http://ArchiveBeta.Bakhr8.com>

المصدر الثاني كان الجدة، والمصدر الثالث كان الجد، الذي أصبح منجماً خصباً لها، تستمد منه ما ترغب كلما أعيته السيل. وانظر إليها وهي تعبر عن هذا الجانب «لقد وفرت لي زيارتي اليومية لجدي مادة كافية لكل الكتب التي ألفتها، وربما تلك التي سأكتبها فيما بعد، فقد كان زاوية بارها، يتمتع بمرح طابع، يعتقد أن بروجي أشد القصص رعباً وقسوة وهو يطلق الفهنتيات، وقد نقل إلي دون تحفظ كل التواريخ والحكايات التي راكمتها على امتداد سنوات حياته الطويلة، وأبرز أحداث القرن التاريخية، وشذوذ أسرتنا، والمعارف غير المحدودة التي اكتسبها من مطالعته^(١٨)».

وقد تزوجت الأم من دييولوجاسي هو العم رامون، الذي اصططعهم معه في تجوالاته في البلدان التي عمل بها دييولوجاسي ممثلاً لحكومة تشيلي.

كما عملت إيزابيل، بعد أن نضجت، في الصحافة لسنوات طويلة، وتزوجت من ميشيل، وأنجبت منه هي (٢٢ تشرين الأول) باولا، ثم نيكوس بعد ذلك.

نشرت إيزابيل روايتها الأولى «بيت الأرواح» (1981)^(١٩)، وهي في الأربعين من

عمرها، ثم توالى رواياتها: «عن الحب والظلال» (١٩٩١) ^(٣١)، «إيفالونا» (١٩٩٧) ^(٣٢)، «الطبعة اللانهاية» (١٩٩١)، «باولا» (١٩٩١) ^(٣٣)، إضافة إلى مجموعة قصصية واحدة هي «حكايات إيفالونا» (١٩٩٧) ^(٣٤).

(٣-١) حاجة غيبوية مرض مميت للأبنة

بعد أن اتجبت إيزابيل الهندى من زوجها ميشيل، باولا ونيكوس، اكتشفوا بالمصادفة، إثر سقوط ابنة أخت ميشيل مصابة بمرض (أو داء) الفرفريز القاتل، وبعد أن أجروا الفحوص اللازمة في إحدى المستشفيات الأمريكية، تبين أن ثلاثتهم (الأب والأبنة والابن) مصابون بالداء ذاته. وهذا المرض «هو اضطراب استقلابي وراثي في الدم، مصحوب باضطرابات نفسية» ^(٣٥).

وفي شهر كانون الأول ١٩٩١، سافرت إيزابيل الهندى من كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث تقيم، إلى مدريد، وذلك لترويج لروايتها الجديدة «الطبعة اللانهاية». وكانت ابنتها باولا تقسم مع زوجها أرستو هناك، والدهشت إيزابيل، لأن ابنتها لم تستقبلها في المطار كعادتها. وبعد يومين، حين كانت إيزابيل وسط جمع حاشد توضح الظروف التي أدت إلى كتابة روايتها الأخيرة وكيفية أصالتها بنقل ابنتها إلى المستشفى، هناك كانت هناك بين كل مقابلة صحفية وأخرى، وحين تفاقمت حالتها ألغت ما تبقى من أوتباطاتها، وأسروحت إليها في المستشفى، وانظر إلى لقائهما، الذي عبرت عنه إيزابيل بعد ذلك بقولها: «وجدتك متكئة على السور شاحبة، بملامح ضياع، وكانت نظرة واحدة كافية لإمراك مدى خطورة حالتك...

.. لماذا ليكر؟

سألتني بصوت أجده

.. لأني خائفة، إني أحبك يا باولا.

.. وأنا أيضا أحبك يا ماما.

وكان هذا آخر ما نطقت به يا ابنتي، لأنها دخلت بعدد إلى غيبوية دائمة..

(٤) بلورة موقف

هنا، ثلاثة كتاب، عناصر الاختلاف بينهم عديدة، بدءاً من تاريخ الميلاد وبالتالي عمر كل منهم: هنري شام (عام ١٩٢٤، ٧٤ عاماً)، كيثزا بورو أوي (عام ١٩٣٥، ٦٣ عاماً)، وإيزابيل الهندى (عام ١٩٤٢، ٥٦ عاماً). سروراً بمكان الميلاد وما تترك عليه من

جسدية ومميزات ثقافي، فتحتي غانم (القاهرة، مصري، ثقافة مصرية عربية إسلامية)، كهنزا بورو أوي (جزيرة شيكوتو، ياباني، ثقافة يابانية بودية)، وإيزابيل الكهندي (تشيلية، بكل ثقافة أمريكا اللاتينية، التي تمتزج فيها الحضارة مع الأساطير، هي وحدة مصرية، يلعب فيها الخيال دوراً أساسياً).

وبالتنسبة للتعليم، فإن فتحتي غانم وكهنزا بورو اتما تعليمهما الجامعي، الأول في مجال الحقوق والثاني في مجال الآداب، بينما كانت الحياة في المدرسة الكبيرة التي صقلت إيزابيل، وفيها تعلمت.

أما العناصر المشتركة بينهم، فهي أنهم كتاب نالوا شهرة محلية وعالمية، متزوجون، ويرعون أسراً، أصاب كل منهم فاجعة شخصية وإن اختلف نوعها وتوقيت وقوعها خلال عصر كل منهم، وعبر رحلته الإبداعية: فتحتي غانم مات أبوه وهو في الثانية عشرة من عمره، ثم مات أخوه (ابن التاسعة عشرة) وكان فتحتي غانم في الحادية والعشرين من عمره، ولم يكن قد بدأ رحلته الإبداعية بعد، أما كهنزا بورو أوي فقد ولد له ابن مشوه وهو في التاسعة والعشرين من عمره، وكان قد بدأ رحلته الإبداعية خلال سنوات دراسته الجامعية، ونشر عدداً من الأعمال **وقال جيلولة مهمة** وبدأ يستقر. أما إيزابيل الكهندي فقد دخلت ابنها المبكرة مزمنة مريض (وهي في الناجية والعشرين)، وكانت إيزابيل في التاسعة والأربعين من عمرها، وكانت قد بدأت رحلتها الإبداعية منذ عشر سنوات مضت، نشرت خلالها أربع روايات مهمة ومجموعة قصصية، ترجمت جميعاً إلى معظم لغات العالم، ونالت شهرة عالمية.

الفصل الثاني، أنماط الإبداع تحت تأثير تلك الفواجر

(١) إبداع مباشر

(١-١) فتحتي غانم

أوضح فتحتي غانم بداية رحلته الإبداعية، في مفتاح مقال له بعنوان «مغامراتي في الكتابة»، حين قال: «أمسكت بالقلم لأكتب شيئاً ما يندم علي رأسي، ولا أدري ما هو عندما كنت في الحادية عشرة من عمري، وليس لدي تفسير لما حدث. فقد جلست على مكتب أبي وكان قد توفي منذ شهر، وأخرجت أوراقه وأمسكت بقلمه أريد أن أكتب ولا أعرف ما الذي أريد كتابته بالضبط»

بعد عامين كنت أكتب ما يسمى «بالشعر المملوء»، وكثيراً قصصاً قصيرة ومقالات

في الفلسفة ونهبت لأصدقاء المرحوم أبي عبد الرحمن صديقي في الأوبرا، وعلى أديم في وزارة المعارف فلم يبد عليهما أي حماس لمساعدتي في نشر ما أكتبه. فلما بلغت الواحد والعشرين كتبت قصة عن وداهي لأخي وقد لقي مصرعه في شارع القصير العيشي عندما صرت به عربة للجيش الإنجليزي تحمل طائرة قصدهم الجناح البارز للطائرة وصات من هور، ونشر القصة أحمد بهاء الدين وكان يدير مجلة الفضول. وكان قد التحق حديثاً معي بإدارة تحقيقات وزارة المعارف^{١٢٠}.

انظر إلى تأثير هاجمة (موت) الأب. أولاً، الذي حفزه ليمسك بالقلم. وهو في الثانية عشرة من عمره. وليس الحادية عشرة، لأنه من مواليد ١٩٢٤ ووفاته الأب كانت في ديسمبر ١٩٢٩، كما أوضح^{١٢١}. رغبة في الكتابة، دون أن يعرف ما يريد كتابته بالضبط. كلنا (إرهاسة) بإسكانية مولد كاتب مازال في رحم الغيب، أو ربما كانت الكتابة تمثل له «عملية تجسد في شخص الأب». كما أوضح في حوار معه، قال فيه: «تربيت الرغبة في الكتابة عندي بصورة أبي وهو جالس يكتبه فعمل انتقادي له. عندما لقيت وأنا في الثانية عشرة من عمري وكنت أكبر إخوتي، هو ما جعل الكتابة تمثل لي عملية تجسد في شخص الأب... ثم استلزم مقتياً على كتابته، وهذا تفسير سيكولوجي، ولكن مفيد صحته، الله أعلم»^{١٢٢}.

ثم انظر إلى تأثير هاجمة (مصور) الأخ الأصغر عام ١٩٥٩، ثانياً، الذي كان يصغر فتحي غانم بستين. كان تأثيراً قوياً، حينها، مكرهاً. وكانت فراقته أثناء فترة الغرامية الجامعية قد أدخلته حومة الأدب، ووضعت أقدامه على الطريق. فلما وقعت الواقعة الثانية، ولزلت كيانه، وهجرت لديه ينبوع الإبداع، فكتب أول قصة قصيره له، بعنوان «غليان الماء» عن وداهي لأخيه، ساعده أحمد بهاء الدين في نشرها بعد ذلك في مجلة الفضول^{١٢٣}.

لكن كتابة ونشر قصة «غليان الماء»، وإن فتحت أمامه طريق الإبداع على مصراعيه، إلا أنها، بالنسبة لنظام تأثير هاجمتي الموت، مجرد حبة مسككة، من «طوبى متساعد»، وهيب من الموت، سيلازمه سنوات طويلة بعد ذلك، راح خلالها يحاول التوصل إلى «صور للحياة التي يعيشها»، كما تصرفه تأثير ذلك، إلى أبطال رواياته، محاولاً تقمص الاحتمالات المختلفة التي تواجه حياتهم حال قددهم الأب وهم أطفال صغار، مقدماً تنويعات مختلفة - لهذا النقد - بين الأم والأب... وها هي سامية سامي تفقد أبها وهي صغيرة، ويوسف عبد الحميد يفقد أمه وهو طفل، في رواية «الرجل الذي فقد ظله»^{١٢٤}.

وزينب يموت أبوها وهي طفلة، ويوسف منصور يموت أبوه وهو صغير، في رواية زينب والعروش.

هكذا إذن كانت «الكتابة» بالنسبة إلى فتحي غانم، تماماً كما أوضحها الكاتب في رواية «حكاية ثور» «محاولة لمعالجة ذلك التشويه النفسي الذي أصابته، طيل إلى وقتها أن الكتابة قد تساعدني على الشفاء، أو تخلصني من تلك تشوهات لي عن طريق التخلص مما أعاني منه، ولكن هيئات، فالأمر أفرح بكثير من أن تعالج كلمات على ورق»^(٢٩).

(١-٢) كينزا بورو أوي

بدأ كينزا بورو أوي رحلته الإبداعية، خلال مرحلة دراسته للأدب الفرنسي بجامعة طوكيو، ونشر العديد من القصص، وفي عام ١٩٥٨ نال جائزة الكونكا جلوا، وهي أهم جائزة أدبية في اليابان، وهو في الثالثة والعشرين من عمره، فكان ذلك اعترافاً بموهبته العظيمة.

تخرج من الجامعة عام ١٩٥٩، وتزوج عام ١٩٦٠، ثم بدأ لاستقرار حياته والتفرغ للإبداع، وأصدر مجموعة قصصية ورواية طويلة. ولكن نشر إلى ما حدث عام ١٩٦٠، حيث جرى مسموع لينجبروا الشطرنج رئيس الحزب الاشتراكي الياباني، على يد أحد عناصر الشباب اليميني المتطرف، آثار موجة من الحق في نفس الكاتب الشاب، سرعان ما انعكست في مجموعته القصصية الموسومة «سبعة عشرة» التي أصدرها عام ١٩٦١، والتي جلبت عليه حرباً شعراء من جانب منظمات اليمين الياباني^(٣٠).

هنا حاجة (عامة) عنيفة، كان تأثرها عميقاً في وجدان كينزا بورو أوي، بحيث حفزته على أن يكتب (مباشرة) في أعقاب ذلك الاعتقال، وانعكس ذلك في مجموعة قصصية، لاشك أنها امتلكت حدة المواجهة حتى جلبت عليه حرباً شعراء من جانب منظمات اليمين، هذا (الفعل) يبرز إيمانه العميق بأن الفن هو أداة الطبيعية للتعبير عما يعيش به ووجدانه وفكره، من أجل ذلك، ربما، أن تدهش كثيراً، حين نزلت به (فاجعة) مولد ابن مشوه بإعاقة ذهنية دائمة عام ١٩٦٢، وهي فاجعة (خاصة) هزت أعماقه هزاً شديداً، فكان منطوقاً، أن يدخلها - كفتان مرهف الحس - إلى عالمه الفني محلاً، مشرحاً يمجسه على مرآة الذات، وأن يفوض في أنوارها باحثاً متنبهاً، يتمكن مباشرة في إبداع جديد، تجلى في رواية «مسألة شخصية» التي نشرها على ١٩٦٨، وفيها اقتحام (شخصي) إلى عمق هذه المسألة الفردية، حيث نتاج يطلها «بيرد»

مدرسا في السابعة والعشرين من عمره (نفس عمر أوي وقت المأساة)، وقد ولد له طفل مشوه بفتق دماغي، وقرر الأطباء أنه قد يموت خلال أيام إذا لم تجر له عملية، لكن «ميرد» (هروب) من مسؤولياته كآب إزاء طفله، حين رفض إجراء العملية، خشية أن يعيش بمسكنه معوها بقية عمره، وعندما ظل الطفل حيا رغم عدم إجراء العملية، تعاضد الأب في غيبه، حين فكر متعاوناً مع عشيقته في التخلص منه بقتله. وحين (واجه) الأب ذاته أخيراً، هجر معشوقته وأعاد الطفل إلى المستشفى، حيث أجريت له عملية ناجحة تبرع فيها الأب بالكثير من دمه، وظهر أن الفتق الدماغي لم يكن سوى دغل غير خطير. لقد توفقت المارق أخيراً عن الكذب على نفسه، وكف (الطائر) عن الهرب، حين واجه واقعه، فتكثرت له ولأسرته النجاة^(٣٧).

ثم تناول أوي الفاجعة ذاتها، أو قدم (تتويمة) أخرى لها في قصة «أغوي.. وحش السماء»، ولكن من منظور ظني مغاير، متجاوزاً المنظور الشعصي السابق، ففي حين نجد في رواية «مسألة شخصية» عرضاً تحليلياً شاملاً يتصاعد تدريجياً، حتى يصل إلى الذروة، وهو يعري التماسيل، يحلل المشاعر، ويضيء التفاعلات، نجد في قصة «أغوي.. وحش السماء» سياراً رئيسياً لأب مجنون (د) يستحلب القاءات موهومة مع شبح ابنه، يتخضر هذا التباركشترات أو الجود كاشفة لقيادات زواي الفصاة (الخارجي) مع شخصيات مختلفة، ومن تجميع هذه الأجزاء /الشذرات/ يتجلى الكل، وتظهر الحقيقة.. إن (د) لم يقبل مأساة مولد طفل مشوه له فتطلمخت بداهة بدمائه البريئة، فهرب من الواقع، وانتهى إلى عالم الجنون، بعد أن أحرق هذا الأب الموسيقار مؤلفاته، وأنهى حياته، جزاء وفاقاً لما جنت بداهة^(٣٨).

ثم قدم أوي عدداً آخر من التتوييمات على ذات التيمة في قصص أخرى^(٣٩). لكن ظل هذه المأساة سيظل يعضه عدة سنوات قادمة!

(٣-١) إيزابيل الكيندي

حين هوجت إيزابيل الكيندي، بفاجعة ابنها عام ١٩٩١، كانت تبلغ من العمر التاسعة والأربعين، وكان اسمها كروالية كبيرة مستقراً ومعمروها على مستوى العالم، برواياتها الأربع ومجموعاتها القصصية الوحيدة.

وكي نفهم تأثير تلك الفاجعة (المباشر) عليها، لنرجع - أولاً - إلى بدء رحلتها الإبداعية، ولنر كيف أبدعت روايتها (الأولى) «بيت الأرواح».. لقد بدأ الأمر، حين عرفت

إيزابيل أن جدها، الذي كانت تربطها به علاقة عميقة، وإن تقلصت في سنوات الاضطراب في فنزويلا إلى رسائل لجوجة منها ومتباعدة منه، والذي كان عمره يقترب من المئة، مريض جدا، أي أنه يحتضر، لذلك قررت أن تكتب إليه، وانظر إليها وهي تمير من مشايرها «لآخر مرة كي أقول له إنه يمكنه الذهاب بسلام لأنني لن أنساه أبدا وأنني سأنتقل ذكرا إلى أبنائي وأبناء أبنائي»^(١١)، وبعد قليل من ذلك توفي جدي العجوز، ولكن الحكاية كانت قد استحوذت علي، ولم اعد أستطيع التوقف عن الكتابة، كانت هناك أصوات أخرى تتحدث من خلالي، وبحثت أكتب بقاء وإحساس من يفكر ببطء كية من الصوف، وبالمجلة نفسها التي أكتب بها الآن. وفي نهاية تلك السنة اجتمعت لدي خمسمائة صفحة في كيس من قماش سميك، وأدركت أن ما كتبت لم يعد مجرد رسالة، عندئذ أعلنت أمام الأسرة بطلان أنني ألفت كتابا^(١٢).

هنا، حدث (موت) محتفل لشخص عزيز، كان معضرا فويا فجر لدى إيزابيل الفيندي بليوغ (الإبداع) القافي، فأنطلق مندفعا هادرا عبر روايتها الأولى «بيت الأزواج» (١٩٨١)، لذلك، كان منطقيها، عندما تكرر الوضع أمام فاجعة أكثر قسوة وضراوة، عام ١٩٩١، عندما هوجنت إيزابيل بسقوط ابنها في غيبوبة مرضها المميت، أن تلجأ ثانية إلى عالم (الكتابة)، فهو الملاذ والملاذ، والملاذ هي التي لها كتبت (أثناء) مناجمتها غيبوبة ابنها، وهي شاهدة على تطور حالتها «رواية ديالو»، وإن كانت مبادرة الكتابة لم تظهر مباشرة منها، بل جاءت من ركيبتها، التي «وضعت رزمة أوراق صفراء مسطرة على ركيبي، وقالت: خذي، اكتبي وهرجي عن نفسك، فإنا لم نكتبي فستموتين غما يا مسكيتي»^(١٣)، وربما اقتنعت إيزابيل، لأن العرض وافق هوى هي نفسها، ولأنه تماثل مع ما سبق أن فعلته أمها معها، حين صنعت إليها دفترا أثناء إحدى أزمائها النفسية، «لتسجيل أحداث الحوادث»، وقالت: خذي، فرجي عن نفسك بالكتابة^(١٤)، (انظر إلى تكرار فعل الأمر «فرجي»، بما يوحي به من طرح اللهم والتخلص من الكرب).

وقد يتبدى معضز آخر في اعتبار الكتابة واحة للراحة، وهو ما عبرت عنه بقولها: «الكتابة تريحني من القم بالرغم من أنها تكلفني الكثير، لأن كل كلمة هي أشبه بحجرة حارقة، فهذه الصفحات هي رحلة لا رجعة عنها في تلق طويل لا أرى له مخرجا، ولكني أعلم أنه موجود، ومن المستحيل الرجوع إلى الوراء، فالمسألة كلها تتمثل في مواصلة التقدم خطوة خطوة حتى النهاية»^(١٥).

من ناحية ثالثة، تعتبر الكتابة محاولة من الكتابة للقلب على رغبها من حاضر رهيب

لا قدرة لبشر على مواجهته، وليس للكتاب - في نهاية المطاف - من ملاذ إلا معمل فته يلوذ به كلما أعيتته مشكلة أو واجهه خطر:

«إنني أقلب في هذه الصفحات في محاولة لا عقلانية للتعلم على رأيي»^(١٢٦).

للك كانت ثلاثة محفزات رئيسية، دعمتها الكتابة بعدد آخر من (مبهرات عقلية)، فالفنان أيضا يحتاج إلى اقتناع كامل بما يفعل، حتى يفتح أمامه سبيل الإبداع.. فإذا كانت الغيبوبة تعتبر غيابا كاملا عن الواقع، لا تسمح للمريض بالتواصل مع الآخرين، لذا قد تبدو الكتابة محاولة جادة (للاتصال) مع الأبنية، وهو ما عبرت عنه الكتابة بقولها: «إنني أتدرك، ولكنه لا سمعيني ولهذا أكتب إليك»^(١٢٧).

من جانب آخر، إذا كانت الغيبوبة تعني توقفنا أيديا في نقطة معينة من الحاضر، وغيابا كاملا - أيضا - عن المستقبل، فقد تعتبر الكتابة إحلالا لمستقبل بديل يعوض الأبنية عن فترات صمتها الطويل، الذي فاقم من الوقت، فالمستقبل كله فاقم من حاجتي، وأريد أن أقدمه إليك يا ابنتي لأنك فقدت مستقبلك»^(١٢٨).

ومن جانب ثالث، تبدو الكتابة - في سياق مبهرات عقلية تحت عطفها - (كمعرفة) مستضاف إلى معارف الأبنية، حين تضع أمامها بعد شفائها، ما حدث فترة غيبوبتها، وهو ما أوضحته وكيلة أعضائها في حوارها معها «سببها هذا - ذلك في معرفة ما حدث خلال هذا الوقت الذي أمضته نائمة»^(١٢٩) (بطبيعة الحال، توحى الوكيلة صمتا بالأمل في شفاء الأبنية).

للك كانت محفزات رئيسية، تدعمت بمبهرات عقلية، لتحفز قدرات الفنان الغائبة في إيزابيل الهندي، حتى تستطيعها لتبشر فعل الكتابة. ولكن لا يجب أن ننسى أن هناك - أيضا - فئات أخرى ثابتة اكتسبتها الكتابة خلال ممارساتها الطويلة الصالحة، منها أن الكتابة فعل مقابل للزمان وبعد للزمان، «إن حياتي لتجسد حين أرويها وذاكرتي تثبت بالكتابة، ومالا أصوغه في كلمات وأبونه على الورق سيمحوه الزمان»^(١٣٠). كما أن الكتابة - وهو الأهم - شكل من أشكال الارتحال الصعب لاكتشاف الذات وتلمس معنى الحياة، «الكتابة هي تخصص طويل لأعماق النفس، ورحلة إلى أشد كهوف الوعي عمقا، وتأمل بطيء، إنني أكتب منغمسة في الصمت، واكتشف في أثناء الطريق أجزاء من الحقيقة، نكأ صغيرة من الزجاج لتسع لها راحة اليد ليبر مروري في هذه الدنيا»^(١٣١).

لعل هذه المحفزات والمبهرات والقناعات، قد تضافرت معا، لإقناع الفنان في إيزابيل الهندي، بشكل واع ولا واع، بأن تقبل على الكتابة، لأن عالم الكتابة هو الملجأ

والعلاوة للفنان، ومن خلاله، وبواسطته فقط، يكون سمعيه نحو (الخلاص). ومن هنا يمكننا أن نتفهم كلامها إلى انتهـا «ويطـر إلى أنـي إذا ما أعطيت شكلاً لهذا الخراب فسوف أتمكن من مساعدتك ومن مساعدة نفسي. إن ممارسة الكتابة التفسيرية يمكن أن تكون خلاصنا. لقد كتبت قبل إحدى عشرة سنة رسالة إلى جدي أودعه وهو يموت، وهي هذا الشاخن من كتابتون الثاني ١٩٩٢. أكتب إليك يا باولا، لكي أسيذك إلى العيـال»^(١٢)، وأملها - هنا - تعني إعادة بعثها ثانية إلى العيـال، متألقة، نابضة، حيـة، طالدة، من خلال الفن!

(٢) التخرج الفني

أوضح فتحي غانم، في سياق حديثه حول مراحل الكتابة الروائية، يبدأ الأمر من فكرة تلح علي، فيها نوع من التحدي، قد تأتي من صدمة معينة واجهتني، ما تليق أن تتحول إلى رغبة في محاسرتها أو فهمها أو السيطرة عليها، فتبرز الفكرة، التي قد تكون جذيرة بأن أكتولها.

إذن، المحرك للكتابة هو تحد ذاتي، بمعنى أنني لا أكتب إلا أمام شيء يتحداني، يستفزني، يثيرني، وهذه طريقي - ككتّان - في مواجهته. ثم استطرد متولوا مرحلة (الإعداد والعمل) فقال: «وكل هذا لا يؤدي إلى كتابة رواية، ولكنه يدفع الرغبة في كتابتها، لأن ما أكتبه بعد ذلك ليس الوصف بالطبع، ولكن - كما يقول أهل النقد - هو المعادل الموضوعي لها، الذي يخلق كما يخلق الجنين، دون أن أستطيع السيطرة على كيفية تطلعه، فأتا إلى أن تنتهي الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية، وهذا ينطبق على جميع رواياتي حتى الأفيال. أي أن الأدب يحتاج إلى سنوات لتأمل تجربة عاشها في الواقع، قبل أن يكتبها في عمل أدبي. وقد احتجت إلى ثماني سنوات لأكتب رواية «الجيل» بعد أن عشت تجربتها في الواقع»^(١٣).

إن فترة سنوات التأمل للكتّاب، هي فترة الإعداد والعمل، التي يتخلق فيها الجنين (العمل الفني)، إلى أن يحين موعد المصاغة، ليولد الجنين ناضجاً قتيماً، لذلك يقصد بالنتج الفني «ولادة العمل الفني ولادة طيعية، بعد اكتمال مراحل الإبداع، من إعداد وتوضير واختصار وحمل، وتخلق ولادة، بحيث يكون الناتج جديداً وأصيلًا، متكامل التشج، صادق الرؤية، كامل البنين، له أسلوبه المميز، ولغته الخاصة (ناصعة) مفرداتها، متميزة تراكيبها، والشخاصه حيّة (واضحة ملامحها، منطقية تصرفاتها)»^(١٤).

(١-٢) إيزابيل الفيلندي

بطبيعة الحال، لم تكن رواية «ياولا» ناضجة فنيا، لأنها لم تمر بمراحل الإعداد والتحضير والاحتضان والعمل والولادة. بمعنى أن إيزابيل الليدي لم تلج (الزمن اللازم) لتجربتها. لتأخذ مسارها الطبيعي. بل كتبها خلال فترة المعاناة والمذاب. أثناء دخول ابنتها في قيمية مرض مميت، (لأسباب السابق ذكرها)، والتي بدت فيها الكتابة ملاذاً أو ملجأً للتغلب على الألم محنتها، أو هي محاولة تتلمس فيها الطريق المظلم، الذي اندفعت فيه الأمور يغطي مسارعة!

ورغم هذا، تداخلت على الورق، بتلقائية، وبمساهلة، تجربة ساخنة مفعمة بالمرارة والحزن والألم، كانت كل كلمة فيها أشبه بجمرة حارقة، احتلت مركز ثقلها (الظاهري) حالة ابنتها، التي دخلت الغيبوبة، بكل ما يطرأ عليها من تحولات، وما يحيط بها من أحداث، واسترج هذا التيار الظاهر، وتداخل مع حياة إيزابيل الليدي الخاصة والعامة، معجونا وملوثا بتجربتها الفنية، حتى بدت الرواية أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية أو أدب الاعتراف، وجاء خلال البناء، من (سكون) مركز ثقل الرواية ومحور حركتها، نتيجة استقرار حالة الأبنية في نيويورك الأثرية.

وربما، تظل هذه التجربة الرهيبة، مطبونة في (ذاكرة) إيزابيل الليدي لسنوات طويلة قادمة، قد تتفاعل خلالها، وتظهر في أفق عالمها الداخلي، في رحلة احتضان وعمل شاقة، لكنها ستظل - دائما وأبداً - جزءا من مخزون خبراتها الأثير. رغم ضراوة التجربة!

(٢-٢) فتحي غانم

كان عام ١٩٤٥ هو عام فاجعة فتحي غانم الثانية - بعد موت الأب - في (موت) أخيه، نقطة انطلاق رحلته الإبداعية. بنشر قصته الأولى «فيلان العماد» التي كتبها وداعاً لأخيه الراحل، ثم كتب بعدها آخر من القصص القصيرة، نشرها بعد ذلك في مجموعتين «تجربة حية» (١٩٥٧)، «سور حديد صديق» (١٩٦٦). كما نشر عددا من الروايات: «الجيل» (١٩٥٧)، «من أين؟»، «المصالحين والبارد» (١٩٥٩)، «الرجل الذي فقد ظله»، «المطلة» (١٩٦١)، «تلك الأيام» (١٩٦٢)، «القبلي» (١٩٦٦)، «زيتب والعروش» (١٩٧٢)، «حكاية ثوب» (١٩٧٣).

وهو وإن خاض غمار الواقع في هذه الروايات، مستفيدا من تجربته الخاصة، التي أتاحتها له عمله في وزارة المعارف، وذلك بزيارة قرية الجبنة بصعيد مصر (رواية

«الجيل»، أو سفر إلى الخارج (رواية «الساخن والبارد»)، أو معايشته لما يجري داخل كواليس عالم الصحافة (معلم، رواياته)، أو ما سمعه يتردد عن تعذيب المعتقلين (رواية «حكاية توء»)، فإن هاجس (الموت)، الذي نتج عن قابعيته في سنوات الأولى، ظل يؤرقه وينغص عليه. وكان هناك جيلين جديد يتطلق خلال سنوات حمل تالية طويلة لتجاوزات الثلاثين عاما، أدت- في النهاية- إلى مولد ذرة إنتاجية الأدبي، رواية «الأهبال»، عام ١٩٨١^(١)، التي قدم فيها فتحي غانم مدينته الفاضلة، التي حلم بها طويلا، وبلورها خياله المبدع، حين اختار لها مكانا (غير محدد الموقع) وسط الصحراء، وغير مسمى، لا تعرف فيه دولة أو جنسية أو دستور أو حاكم أو محكوم. اجتمع في هذا المكان عدد من الأفراد باختلافهم، كانوا مقبرة مضت إليها شخصيات معينة، انتشذت أسلوب حياتها، فاختارت تلك المقبرة الجماعية، هربا من الحياة، أو بحثا عن الذات الحقيقية، أو انتقلوا للموت القاصي، كما تفعل «الأهبال»، حين تحس اقتراب شيخ الموت؛ في رواية «الأهبال» حضور ميلطر للشخصية الرئيسية «يوسف» وتواجد محسوس - أيضا - لبقية الشخصيات. هنا، يتوحد القارئ مباشرة مع شخصية «يوسف» - فليس هناك راوٍ

والرواية ذات بناء (زمني) يتكون من مستويين، أولهما الزمن الخارجي، الخارجي المتسلسل، الذي يعيش فيه يوسف والأخرون (حاضري) المعاصرة الجديدة، وثانيهما هو زمن القصة الفعلية، ماضي يوسف المستند على شكل ومضات أو شذرات متفرقة... هذا البناء الزمني، جاء مناسباً لتعويض أزمة يوسف، إنه بناء الأزمة، التفكير، التفتت، التهزيمة، والحساب، إنه محاصر بالزمن الماضي. مدان، تتحدد حركته في إطار هذا الزمن الراكد، ذهائيا وإيابا، كمن يحمل أثقاله، أو هو يشكل كابوسا يسعى جاهدا للهروب منه، وما قبله بالرحلة إلى المدينة الفاضلة، إلا محاولة للتفكاك من إصاره، ولذلك جاءت الرواية متصلة، دون أرقام للفصول، ودون عناوين، كعالم مستمر، كما الحياة في لدهاقها واستمراريتها واندهاقها وامتدادها، في بناء روائي مكثف، شديد التركيز، ليس فيه زوائد ولا استطرادات غير مبررة، واللغة نقية، ساطعة، مباشرة، تلقائية، تقترب في مقاطع كثيرة منها من أعذب الشعر، لكنها تؤدي وظيفتها الأساسية كتعبير مباشر صادق عن مشاعر وأفكار يوسف.

هذا (حاضر) جديد يتحدث يوسف في «المدينة الفاضلة» التي رحل إليها، هربا من ماضيه، لكن (الماضي) يظل يتغص عليه ويطارده، واقع جديد، في مواجهة ماضي قديم، يتسلل تدريجيا من أعماق يوسف، يبدأ أولا وأغنا ضعيفا في مواجهة حضور

قوي، يزداد تكثيف الماضي، ويوجد أمام يوسف ليخفف الإحساس بالواقع الجديد، كان هناك علاقة شرطية تربط الماضي بالحاضر، إنه أن يستطيع أن يعيش حاضره في المدينة الفاضلة إلا إذا واجه ماضيه، مواجهة الماضي تستدعي أن يواجه يوسف لنفسه والأطرين والمجتمع القديم، حتى إذا ما نجح يوسف في مسعاه، الذي هيأت المدينة الفاضلة ظروف تحقيقه، تحرر من إرث ماضيه، وأصبح من السهل عليه أن يواجه حاضره الجديد، وأن يتقبله، وأن يعيشه كما يجب، بعد أن اتضح له ما كان خاطئاً من أبعاد، واكتملت أمامه المعالم، واكتسب وعياً واسماً، وتبلورت أمامه (رؤية كلية) لحركة الحياة والمجتمع والكون من حوله!

(٢-١) مواجهة الموت

لكن رواية «الأفيال» تشمل تفسيراً آخر، يعكس (إبداعياً) فاجعة فتحي غانم بالنسبة للموت)، وانظر إلى هذا الحوار المنشور مع فتحي غانم، حول رواية «الأفيال»^(١٩)، من: تكن هذه الرواية تبدو على مستوى آخر، وكأنك تواجه فيها قلقاً - شخصياً - كان يتعلّقك من فكرة الموت... فمدينتك الفاضلة بشكل من الأشكال تعادل العالم الآخر، أو عالم ما بعد الموت، والشواهد التي تترى في روايتك لتعكس هذا الهم كثيراً...^(٢٠) هل تدل هذه الشواهد المباشرة عبر الرواية، على أن الموت كان أحد حوافزك لكتابة «الأفيال»؟ فحاولت من خلال الرواية اقتحام عالم الموت المجهول، وكسر حاجز الخوف منه؟

فتحي غانم: نعم، بدأت فكرة الرواية عندي من إحساس بالحياة والموت أو من فكرة الموت، لا كفكرة مجردة بل الخوف من فكرة موت الإنسان، وكان هذا يشغلي باستمرار... من؛ ولذلك لم تستخدم كلمة «الموت» في روايتك، وإن تركت بدلاً منها نقاطاً توحي للقارئ بهذا المعنى أو بالانتقال إلى حياة أخرى... هل تعتبر ذلك حيلة فنية؟

فتحي غانم: أنا لا أريد أن أصب بالأمر إلى نهايته. أريد أن يظل الموقف غير محدد بالنسبة للموت، لأنني عندما أقول إنهم ماتوا فالتفضية تنتهي على نحو ما، ولكن الحكم يجب أن يأتي في نهاية الرواية كلها أو في نهاية المعاكسة.

من: إذن، ماذا كنت تعني برموز اسم الشركة المسماحية، التي تنظم تلك الرحلات (د. م. ٩)

فتعني شائماً: إذا خطر لك أن تتلق الحرفين دفعة واحدة (دس)، فهي كلمة Death بالإنجليزية، وهي تعني موت!!

من، والآن، بعد أن ثبت أقدامنا راسخة في مجال الرواية برصده عنظم من الإنجاز الروائي، بكل ما يعكسه ذلك من معاني الاتقنات والاستمرار والعمود والتضج... هل ملازال «الموت» يخيفنا؟

فتعني شائماً: من وظائف الكتابة أنها تخلصني من الهموم، لأنني عالجت نفسي بهذه الوسيلة، وبها صمدت أمام هموم حقيقية مثل موت أناس وانتهاء آخرين، وذهاب البعض وسجي البعض الآخر، وتغير الجو المحيط، وما إلى ذلك... ماذا يفعل الإنسان حتى يتجو من أثر كل هذا إلا بالكتابة؟

وبالنسبة لسؤالك، لم يعد اتقضاء العمر، أو الموت يخيفني، بعد أن كتبت «الأهبال».. قبل «الأهبال» كنت أخاف، ولكن «الأهبال» خلصتني من هذا الأمر..

(٢-٣) كينزوا بورو أوي

بدأ أوي رحلته الإبداعية بداية قوية، خلال مرحلة دراسته الجامعية، في الأدب الفرنسي، انظر إلى تكامل الدراسة المختارة من تدعيم موهبته، التي تم الاعتراف بها - أيضاً - خلال تلك الفترة، حين فاز بجائزة أكوناجاوا في القصة، وهي أهم جائزة أدبية في اليابان، وفي عام ١٩٥٩، أنهى دراسته الجامعية، وفي عام ١٩٦٠ تزوج تدعيما لاستقرار حياته وإخلاصاً للأدب، وأصدر مجموعة قصصية ورواية طويلة، ومن خلال هذه قبل كلمته فيما يجري من أحداث عامة في اليابان، وحين حل عام ١٩٦٣ وقعت الواقعة، حين ولد له طفل مشوه بإعاقات ذهنية دائمة، فلم يكن أمامه إلا أن يطرح هذه (الأزمة) على بساطه، بحثاً عن متنفس للخلاص، فابتدع رواية «مسألة شخصية» (١٩٦٤)، كما أنجز - في الوقت ذاته - كتاباً (عاماً) يضم مجموعة مقالات تدور حول الذين كتبت لهم النجاة من هيروشيما، ومواصلة الحياة تحت عنوان (مذكرات هيروشيما) وطلب من ناشره إصدارهما في يوم واحد، وكان أوي يطالب بالمطبع بأن يبحث القارئ أمر الكتابين معاً، في أحدهما دون مذكرات النجاة من قنبلة نووية طغية، وفي الآخر سمن إلى الوصول لوسائل نجاة من حملة دمار شخصية^(١٤).

لعل هذا يبرهن أن أوي رغم حاجته الشخصية، كان يعمل على كاهله المهم العام أيضاً، ولعل هذا يعكس وعياً واسعاً وتوازلاً أشمل، لكل ما تجري به الحياة، لذلك، ربما

يتفسر، أيضاً، إيداعه (المباشر) في أعقاب هاجمته الشخصية، وبعد روايته «مسألة شخصية.. ومن خلال قصص «أهوى.. وحش السماء» وعلمنا أن تيجانز جنوناً»، وغيرها، بأنها ترميمات على ذات القنعة، تسعى إلى تلخيص جوانبها المختلفة، حتى تبدو وكأنها غطى يحاول أن يتلمس بها الطريق، بإفهام متصاعد، على درب الإعداد والعمل لعمد كبير، سيولد (ناشجاً) فيها، بمجيء عام ١٩٦٧، هو رواية «طريق كرة القدم في العلم الأول» ١٩٦٠، والتي سميت هي ترجمة للإنجليزية «الصرخة الصامتة»، والتي أشاد بها تقرير اللجنة السويدية التي منحتها جائزة نوبل، وقد ترجمت الرواية إلى اللغة العربية بالعنوان الجديد ذاته^{١٢}، وهي هذه الرواية وضع أروي أساساً طفله في إطار (رؤية كلية)، لمنظومة أوسع للشعور في حياة البشر:

(٢-٣-١) منظومة تشوّه

نعتق رواية «الصرخة الصامتة»، بعشرات الأحداث (الحاضرة)، الموشاة بالتفاصيل الصغيرة، إضافة إلى المحور الآخر، الذي تتوالى من خلاله إزالة استعار (الماضي)، وذلك في إطار حوار واحد متدفق هائل، شديد الأحكام، ويثير (الغفوس) أحد سماته الأساسية، حيث تبدو الحقيقة وكأن لها عتبات الأوجه وليس من شيء تكبت! يعتقد مفتتح الرواية يشمل الفصلين الأول والثاني، حيث تعرف على أزمة شخصيتي الرواية الرئيسيتين، ميشو سابورو وأخيه تاكلشي..

ميشو سابورو، هو الرواية، في السابعة والعشرين من عمره (لاحظ أنه نفس عمر الكاتب وقت أزمة مولد ابنه المعوق، والعكس ذلك على عكس رواية «مسألة شخصية» وقصة «أهوى.. وحش السماء»، هناك ظل (قروي) يضرب بنفسه عميقاً في حياته، يتبدى كإثر أو كقنعة تلاخحته. هي (الماضي) كانت له أخت ولدت مختلفة طلياً (تخلقا جزئياً) تنفر من الأصوات العالية وتستهيب للموسيقى.. يتوازي معها في (الحاضر) مولد ابن معوق مختلف عقلياً (تخلقا كاملاً)، أجبر على إيداعه إحدى المؤسسات، يضاف إلى ذلك إصابة عينه اليمنى بعاهة مستديمة، حدثت بفعل بعض أطفال المدارس إثر إلقاءهم الحجارة عليه في نوبة غضب هستيرية.

تبدأ الرواية، وسابورو متعلق على نفسه، ياتس، ينشد الموت، بعد أن هجر عمله في الجامعة (تماماً كما فعل بطل رواية «مسألة شخصية») إثر موت سديته الجميم (رهيق دراساته) ملتجئاً، بعد أن أصيب في رأسه من رجال البوليس في إحدى التظاهرات التي

رافق فيها زوجته، فخلقت الإصابة عاهة أودت به إلى الجنون، وهذا هو المنتصر الخارجي (الحاضر) من أزمة سايور، يتوالى معه فعل من (الماضي) هو انتحار أخته الصغيرة الموهبة.

هنا يتجسد الجزء الأول من منظومة تشوهات البشر، وهو جزء (مادي)، يظهر في الأفراد، ينقسم إلى قسمين أحدهما تشوه (طبيعي) يظهر منذ المولد، قد يكون كاملاً، حين يولد جنين بفقد دماغي كليات خلاد، «مفل سايور»، وقد يكون التشوه جزئياً، حين يولد المفل طبيعياً، لكنه متعطف عقلياً «أخت سايور»، وقد يحدث أثناء حياة البشر، حين يصاب الفرد بمرض يؤدي إلى تشوه في شكله الخارجي، كما حدث مع جين اعظم امرأة في اليابان، رهيلة طفولة الآخرين.

ويمثل القسم الثاني من التشوه المادي، الوجه المقابل، وهو تشوه مستحدث بفعل البشر، ويؤدي إلى إحداث عاهة مستديمة، كما حدث مع سايور عندما فقد عينه اليمنى بفعل عيب بعض الأطفال، وكما وقع لصديقه عندما فقد عائلته بفعل هراوات رجال الشرطة في إحدى المظاهرات.

وهي أول لقاء بين سايور وأخيه «تاكاشي» بمرور تاكاشي إلى العودة إلى القرية حيث الجدور، وتكون - في الوقت ذاته - صورة لا مستقرة (الحاضر)، لأن مكان شديد الإهجاب بالجد الأسفر، الذي قاد انتفاضة الفلاحين بالقرية عام ١٨٦٢، (بكن الماضي (مفتس) يجيش بغوامض كثيرة، فضيحة قتل الجد الأكبر لأخيه الأسفر، لتسوية بعض المتاعب في القرية، الحرب وتأثيرها على الأسفر، عودة الأب ميتاً من الصين، شرب أخيهما «س» حتى الموت، انتحار أختهما الصغرى...

لذلك، فهذا من الفصل الثالث وانتهاء بالفصل الثالث عشر والأخير، يدور تيار القصص الهائر، داخل موطنهما القديم، على محورين، أحدهما (حاضر) يتحد فيه الأحداث تاكاشي مفتحا اثر الجد الأسفر، والثاني (ماضي) يفرس فيه ميتسو، مستفيدا بأي مراجع ومستندات متاحة، وذلك لإزالة ما علق بهذا الماضي من شوائب، وما ظله من أوام، واستكشاف أبعاد وظلم الحقائق التي تحكمه.

رحتان متداخلتان، موزعتان بين الماضي والحاضر، وما أصعبهما من رحلتين، حين يكون هديهما واحد، هو البحث عن (الحقيقة)!

وعلى هذه اللوحة التاريخية العريضة، التي يتداخل فيها الماضي والحاضر، يمكن بلورة الجزء الثاني (المقابل) من منظومة تشوهات البشر، وهو جزء معنوي، كامن في

تنوع الأفراد، يبتدى في اتجاهين متقابلين أيضا، فقد يتخذ شكل فعل خارجي (عنيف) ضارب بالحسرة، يكون تارة عامما شاملا (حربا عالمية) وقد يكون محدودا محليا (انتفاضة ١٩٦٠، ١٩٧١، والفارين على معسكر الكورين)، وقد يتخذ شكلا فرديا تارة ثالثة (كاعتداء شاب على فتاة)، وقد يظهر الاتجاه المقابل، في اللافتل، أو في انطواء الأفراد داخل ذواتهم هربا من مواجهة الواقع الخارجي (ميتسو واتللاقة ورغبته في الموت، وزوجته وانكبابها على الطمر).

وفي الغتام، بعد رحلة القوس في (مظهر) الماضي، و(مواجهة) الحاضر، كان لابد لميتسو أن يخرج من صومعته التي اعتصم بها طويلا، وأن يمضي مع زوجته ليبدأ من جديد، في بناء كوخهما الجديد^{٢٠}

(١-٢) الخلاصة

نخلص من هذا البحث، إلى أن (الفراغ الشخصي)، كمفردات من (الواقع) قد تصيب أي فرد، ومنهم (الكتاب فتحي فتحي) فانتبهت الأب عام ١٩٦٦، ثم الأخ الأصغر عام ١٩٦٥، كهنزا بورو أوي، مولد ابن مشوة عام ١٩٦٦، وإيزابيل اللهندي، غوبوبية مرهن مميت للابنة عام ١٩٩١، (بحكم كونهم الخاسر) يكون تأثيرها عليهم شديدا ضاريا، فيجتاحون لثقتهم وطأة ثقلها إلى (عالمهم الفني) يفسدون فيه بعض السلوى، فيبدع بعض منهم (تحت) وطأة المماناة روايات (إيزابيل اللهندي، رواية «هلولا»، محلولين (تتهم) ما يجري في الواقع، والاتفلات من قبضته القاسية، لكنهم يظلون أبدا أسراما) وقد تضرب الجامعة بصلها عميقا، ليتفجر بعد وقوعها مباشرة بنوع الإبداع من رحم الألم.

(فتحي غانم: أول قصة قصيرة «غليان الماء» عام ١٩٥٥، وإن ظل الخوف من الموت ملازما له، مستطرا عليه سنوات طويلة بعد ذلك) وقد تدهم الجامعة كتابها مستقرا، فيتوجد معها، وتنفرد كصليب ينوء به ظهرو، فيحاول أن يتخلف من ثقله، فيبدع بعدها مباشرة رواية وقصصا قصيرة (كهنزا بورو أوي، رواية «مسألة شخصية» عام ١٩٦٠، قصصا «اغوى... وحش السماء» ١٩٦١، «علمنا أن نتجاوز جثونا» عام ١٩٦٥، وغيرها)، هذه الأعمال وإن ارتفع مستواها الفني، بحكم كونها محصلة لتفاعل مأساة حادة وهتان موهوب مستوعب لمناقش فنه، إلا أنها تظل داخل الإطار الخاسر المباشر للواقعة أو تنويعا عليه!

لكن الفنان - في نهاية المطاف - ينفذ النضج الفني، فليه الاكتمال الأشمل والأعم ومعه الخلاص، لكنه لا يتأني إلا بعد فترة إعداد واحتضان وحمل مناسبة، قد تكون سنوات قليلة (كينزا بورو أوي)، أو سنوات طويلة (فتحي غانم). يكون الأمر فيها مرهونا بتكوين الكاتب وملكانته الخاصة ونجاح خبراته الفنية وثقافته ووطنه وراثت عصره ومدى انخراطه في خضم التيارات الفاعلة في مجتمعه وفي الحياة والعالم من حوله، حتى تتبلور، عبر سنين العمل والاحتضان، رؤية كلية تتسم بالإحاطة والشمول، تحتل الوافعة مكانتها الطبيعي داخل إطارها، ويتم خلالها (مراجعة) الماضي والغوص في مظهره، لمجابهة (الحاضر) والانتصار على أزمانه.

هنا يكون المخاض قد حل، ليحقق مولد ناتج فني جديد وأصيل (كينزا بورو أوي، رواية «الصرخة الصامتة»، عام ١٩٦٧)، (وفتحي غانم: رواية «الأطفال»، عام ١٩٨١)، لكن الفنان لا يحتفظ بهذا (الكشف) لنفسه، بل (ينشر) عبره العذب الفواح، ليستمتع به الآخرون من حوله.

